UNIVERSITÉ DE TOULOUSE II - LE MIRAIL

DÉPARTEMENT ARCHIVES ET MÉDIATHÈQUE

MASTER II ÉDITION IMPRIMÉE ET ÉLÉCTRONIQUE

LA MATÉRIALITÉ DU LIVRE, SA PERCEPTION ET SES REPRÉSENTATIONS

Mémoire présenté sous la direction de M. Jérôme Dupeyrat

Audrey Jourdan



Septembre 2014

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier mon directeur de mémoire, M. Jérôme Dupeyrat, pour son engagement et son aide constante.

Je suis reconnaissante envers tous les professeurs du Master 2 « Édition imprimée et électronique » de l'Université Toulouse-Le Mirail de m'avoir plongé dans l'univers éditorial et apporté de grandes connaissances.

Un grand merci à Nicole Le Pottier et Sophie Amen pour leur amabilité et leur disponibilité. Merci d'avoir pris le temps de répondre à mes questions.

Enfin, j'aimerais remercier mes amis pour leurs encouragements, avec une mention spéciale pour Adeline Jérémy, Laura Devier, humoriste, ainsi qu'Orangina, pour leur réconfort et leur soutien sans faille, et je remercie également mes parents pour leur aide et leurs encouragements.

PARTIE 2 : LA PERCEPTION DU LIVRE ET SES REPRÉSENTATIONS

PARTIE 3 : PROJET EDITORIAL

Introduction

Les études littéraires désincarnent le plus souvent les textes, produits de purs esprits destinés à l'analyse. Immatériels, ils sont coupés à la fois de leur support et du contexte qui les a vus naître. Or, le livre est plus qu'un simple contenu. Il est également un contenant. Le livre est un dispositif d'organisation du savoir fondé sur la double page. C'est une séquence de pages en articulation les unes entre elles et assemblées dans un certain ordre. Le livre est constitué d'éléments physiques : des caractères, des lignes, des paragraphes, des pages, des noircissements, des marques physiques.

Comme nous le dit Valérie Lelièvre :

> « Si le livre ne peut se réduire à son dispositif physique, on ne peut le vider de sa substance matérielle, et ainsi faire l'économie de ce qui le constitue et de ce qui lui confère son apparence. [1] »

En effet, un livre ne se réduit pas au contenu qu'il médiatise. L'intérêt propre du livre ne réside pas seulement dans son contenu, puisque celui-ci, textes et images, peut se retrouver intégralement sur écran ou sur tout autre support depuis l'arrivée du numérique et des livres homothétiques notamment. Son intérêt propre est dans l'articulation du contenu avec sa forme[2]. C'est dans sa forme matérielle que le livre devient un objet et qu'il détermine la perception du contenu dans le sens où la forme matérielle vient donner du sens au contenu et où le contenu influence la matérialité du livre. Il ne s'agit donc pas d'éclipser le sens du contenu.

La question de la matérialité du livre, et donc de son fonctionnement en tant qu'il est un objet, se pose notamment depuis quelques années avec l'apparition du numérique. Aujourd'hui, le numérique nous offre un espace infini de textes et il est alors bon de tenter de comprendre ce qu'est le livre en tant qu'il est un objet, ce qu'il représente, et de quelle manière il apporte du sens au contenu.

Pour cela, il faut réfléchir le livre en tant qu'il est un objet. En effet, le livre est plus qu'un texte et à ce propos Roger Chartier nous dit à juste titre :

---

[1] Ouvrage collectif avec directeur de publication : Alain Milon et Marc Perelman, *Le livre et ses espaces*, Presses Universitaires de Paris X, 2007

[2] Michel Melot, *Le livre comme forme symbolique*, consulté le 3 juin 2014, en ligne sur : http://ihl.enssib.fr/le-livre-comme-forme-symbolique.

« Contre la représentation, élaborée par la littérature elle-même, selon laquelle le texte existe en lui-même, séparé de toute matérialité, on doit rappeler qu'il n'est pas de texte hors le support qui le donne à lire, hors la circonstance dans laquelle il est lu. Les auteurs n'écrivent pas des livres : non, ils écrivent des textes qui deviennent des objets écrits – manuscrits, gravés, imprimés et, aujourd'hui, informatisé – maniés diversement par des lecteurs de chair et d'os dont les façons de lire varient selon les temps, les lieux et les milieux. [3] *»*

Ulises Carrion écrit aussi à ce sujet :

« Un livre est une succession d'espaces. Chacun de ces espaces est perçu à un moment différent — un livre est aussi une succession d'instants. Un livre n'est ni une boîte de mots, ni un sac de mots, ni un support de mots. Contrairement à l'opinion reçue, un écrivain n'écrit pas de livres. Un écrivain écrit des textes. Seule la longueur d'un texte ou, dans le cas d'une série de textes courts (par exemple des poèmes), leur nombre explique leur présence dans un livre. [4] *»*

Comme le précisent très bien Roger Chartier, historien, et Ulises Carrion, artiste, un écrivain n'écrit pas des livres mais des textes. Le livre en lui-même est conçu grâce au travail éditorial, et c'est cet aspect de la conception du livre qui va donner au texte une forme et en faire un objet. Cet objet sera bien-sûr en accord avec le contenu, donc avec le sens des écrits et/ou des images. Ici, le travail de l'éditeur consiste à donner une forme au livre rendant possible la compréhension du contenu. Il peut embellir le texte, le sublimer, le mettre en exergue et donner au lecteur une façon particulière d'aborder l'ouvrage. L'éditeur a un fort pouvoir car il va permettre l'accès intellectuel au livre par sa mise en livre et la compréhension du contenu par l'ergonomie du livre. La matérialité du livre participe donc directement à la compréhension du contenu et à l'idée globale que se fait un lecteur d'un livre.

Cet objet, au-delà de sa matérialité, et par sa matérialité, est investi d'une multitude de représentations et de symboliques et il véhicule des valeurs qui ne sont pas liées au contenu directement mais plutôt à sa fonction et à son rôle tout au long de l'histoire. Les représentations du livre sont nombreuses depuis sa création et pour démontrer que le livre est

[3] Roger Chartier, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Seuil, 2001.

[4] Ulises Carrion, *Quant aux livres*, Héros-Limite, 1997.

plus que le contenu qu'il médiatise, il faut aussi s’attacher à déterminer quelles sont ces représentations.

Pour répondre à la problématique de départ, à savoir « en quoi un livre ne se réduit pas au contenu qu'il médiatise ? », nous allons nous attacher à déterminer deux aspects révélateurs. Dans un premier temps nous nous consacrerons à l’objet livre en se fondant sur sa matérialité, son histoire et tout ce qui entoure le livre (son paratexte). Puis, dans un deuxième temps, nous nous attacherons à déterminer les représentations du livre, depuis sa création jusqu’à nos jours, en s’attachant à la perception que l’homme a du livre et à son rapport avec le livre.

PARTIE 1 : LE LIVRE EN TANT QU'OBJET

A) L'OBJET LIVRE

a. La définition du livre

La seule définition légale du livre existant à ce jour est la définition fiscale, donnée par la Direction générale des impôts dans son instruction du 30 décembre 1971 (3C-14-71) [5] :

« Un livre est un ensemble imprimé, illustré ou non, publié sous un titre ayant pour objet la reproduction d'une œuvre de l'esprit d'un ou plusieurs auteurs en vue de l'enseignement, de la diffusion de la pensée et de la culture. Cet ensemble peut être présenté sous la forme d'éléments imprimés, assemblés ou réunis par tout procédé, sous réserve que ces éléments aient le même objet et que leur réunion soit nécessaire à l'unité de l'œuvre. Ils ne peuvent faire l'objet d'une vente séparée que s'ils sont destinés à former un ensemble ou s'ils en constituent la mise à jour. Cet ensemble conserve la nature de livre lorsque la surface cumulée des espaces consacrés à la publicité et des blancs intégrés au texte en vue de l'utilisation par le lecteur est au plus égale au tiers de la surface totale de l'ensemble, abstraction faite de la reliure ou de tout autre procédé équivalent. »

D'après cette définition nous voyons d'emblée que le livre est un objet imprimé. C'est un volume de pages reliées présentant un contenu sous une page de titre commune et enfermé dans une couverture. Avec le mot « ensemble », nous voyons que pour qu'il soit livre, les pages ont besoin d'être réunies, « assemblées », pour former un tout, et donc former un objet. Les « éléments imprimés […] sont destinés à former un ensemble ». Un livre regroupe donc plusieurs éléments, et le tout en forme un objet. Cet objet, selon sa forme matérielle particulière, permet de transmettre du sens et les techniques de fabrication permettent de fixer définitivement le contenu dans un espace.

En effet le livre est un objet inscrit dans le temps et dans l'espace. Dans le temps car le livre est un objet fini, qui contient une œuvre et renferme une vérité achevée à l'intérieur de sa couverture, dans un ensemble stable et définitif. C'est un objet complet, autonome et auto-suffisant.

[5] Direction du livre et de la lecture, *Prix du livre, mode d'emploi*, consulté le 20 mai 2014, en ligne sur : http://www.culture.gouv.fr/culture/dll/prix-livre/prix-1.htm

Et dans l'espace par sa matérialité. Du premier coup d'œil nous voyons sa taille, sa forme, nous avons une idée du contenu et nous nous projetons sur la manière dont nous allons le manier et dans quels endroits nous allons le manier.

Theodor Adorno nous dit :

« Les livres disent quelque chose sans qu'on les lise.[6] *»*

Nous avons un objet qui forme un tout, une unité, et c'est ce qui participe à donner sa valeur au livre.

À ce propos, Theodor Adorno nous dit également :

« Mais quant au lecteur idéal, […] il lui suffirait de sentir le volume dans sa main, de regarder la figure de la page de garde et la qualité visuelle des pages pour savoir un peu de ce qu'il y a dedans et deviner ce qu'il vaut, sans avoir besoin de le lire.[7] *»*

Le mot « livre » prend racines dans le grec ancien et dans un mot plus particulièrement : « *lépô* » ou « *lépos* », qui signifie « *peler* » ou « *pelure* », « *écorce d'arbre* ». Le livre est donc rattaché à l'arbre dans ses origines. Si l'on regarde la définition du livre dans le Larousse, les sens donnés au mot se rapportent tous au support du livre et non à son contenu. Le texte n'est donc pas à proprement parlé un livre mais l'ensemble de feuilles reliées en est un et c'est le travail de l'éditeur qui permet de réunir des textes pour la mise en livre, ce qui donne naissance à l'objet livre.

Michael Suarez, un spécialiste de littérature britannique du XVIIIe siècle nous dit :

« Un livre est une coalescence d'intentions humaines. Nous pensons que nous savons comment le lire parce que nous pouvons lire la langue. Mais il y a beaucoup plus, dans la lecture d'un livre, que simplement la langue.[8] *»*

[6] Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, Flammarion, 2009

[7] Ibid

Le livre peut être défini en fonction de deux pendants : son côté matériel, reproductible, modifiable, déclinable et partageable et son côté immatériel, son contenu, les idées qu'il véhicule, les mots, les significations. Ces deux pendants sont corrélés et agissent l'un sur l'autre.

Nous allons voir que si le livre peut se définir assez facilement, il n'en reste pas moins un objet complexe et collectif, qui nécessite l'intervention de plusieurs acteurs pour finir dans nos librairies, et qui a subi de grandes mutations au fil de l'histoire pour en arriver à cette forme que nous connaissons tous de nos jours.

---

[8] Ania Vercasson, « Palper, renifler, découvrir, à l'école des livres anciens », *ActuaLitté*, consulté le 13 juillet 2014, en ligne sur : http://www.actualitte.com/education-international/palper-renifler-decouvrir-a-l-ecole-des-livres-anciens-35581.htm

b. L'histoire de la matérialité du livre

Pour définir plus en détail ce qu'est l'objet livre et pour mieux comprendre sa matérialité, il est important de s'attacher à suivre les évolutions de l'histoire du livre.
Aujourd'hui le rapport du livre est intuitif et repose sur des notions acquises depuis bien des années. Ainsi, tout le monde s'attend à ce que le livre soit structuré de telle ou telle façon, suivant l'ouvrage. Ceci s'est construit au fil de l'histoire et, aujourd'hui, tous les livres sont plus ou moins construits sur le même modèle et obéissent aux mêmes règles. La justification, les marges, les titres, les commentaires, l'iconographie, sont des éléments présents depuis la plus haute Antiquité et participent à la structuration de la page. Ces éléments vont évoluer selon les époques et notamment en lien avec les habitudes de lecture.

En effet, au cours de son évolution, le livre a changé de forme. Cela est dû à une suite d'innovations technologiques, commerciales et esthétiques et nous allons voir que cela est également dû aux attentes du lecteur (les livres s'adaptent à l'usage que le lecteur veut en faire). Ces innovations ont pour but d'améliorer la praticité du livre en coordonnant contenu et matérialité, d'améliorer la transmission des idées, l'accès à l'information, la conservation des écrits, la maniabilité du livre et le coût de production. Pour cela nous allons partir de 3300 avant notre ère pour arriver à la forme du livre qui a persisté jusqu'à nos jours (pour ne pas aller plus loin et s'étendre au domaine du numérique). Nous avons deux moyens d'évoquer l'histoire du livre. Si nous nous arrêtons à la spécificité matérielle du livre, nous pouvons considérer que seuls les codex méritent véritablement cette appellation, sachant que les autres supports de l'écrit ne sont pas considérés comme des livres à proprement parlé. Aussi, nous voyons une autre approche de l'histoire du livre, qui consiste à nous baser sur les supports qui définissent le livre en fonction de son rôle et de ses usages, donc comme un moyen de consignation et de diffusion de l'écrit. Et c'est cette approche de l'histoire du livre que nous avons choisi d'étudier.

1) La tablette d'argile en 3300 avant notre ère

La première forme du livre apparaît 3000 ans avant Jésus-Christ et est sous forme de tablette d'argile. Ce support prenait la forme de la main car elle y était tenue dans son creux pour être modelée. La tablette d'argile est vue comme un prolongement du corps. La majorité des documents avaient cette forme. En revanche, les tablettes n'étaient pas toutes destinées à être tenu en main et certains écrits étaient réalisés sur des supports très grands, comme le Code du

Moyen-Empire assyrien (plus de six mètres carrés), découvert à Assur et datant du XXIIe siècle avant J.C. Ce type de livre n'était donc visiblement pas destiné à être transporté, mais destiné à la consultation en tant qu'ouvrage de référence. À cette époque le livre ne prend pas la même forme suivant ses fonctions et les attentes de l'utilisateur. Aussi, nous pouvons dire que les livres avaient une fonction hiérarchique suivant leur taille et qu'une tablette de petite taille suggère une transaction privée, alors que la table de lois devait contribuer, aux yeux du lecteur, à l'autorité des lois elles-mêmes, par sa taille.

2) Le volumen de papyrus ou de parchemin au IIIe millénaire avant notre ère

Nous trouvons à cette époque des rouleaux de papyrus appelés les volumens, qui sont plus légers et donc plus facilement transportables que les tablettes d'argile. En revanche, les volumens sont des rouleaux et ne permettent aucuns repères car le texte est écrit de façon linéaire, sans structuration, et la lecture se fait au gré du déroulement du rouleau. Dans ce support, l'espace du livre est indéfini. Aussi, à cause de leur taille, les volumens n'étaient toutefois pas si simple à transporter, ils pouvaient atteindre 6 à 15 mètres, sur 30 à 40 centimètres de hauteur. Dû à son déroulement pour pouvoir accéder à tout le texte, le volumen n'avait pas un aspect pratique car il nécessitait l'usage des deux mains pour dérouler et enrouler le rouleau. Le lecteur ne pouvait donc pas feuilleter l'ouvrage, comparer des passages ou prendre des notes en même temps. Ce support imposa donc la lecture à voix haute. Nous voyons que la forme du livre conditionne la façon dont nous allons l'utiliser, mais elle sait également s'adapter au besoin du lecteur suivant les évolutions de l'histoire.

Le volumen laisse ensuite la place au codex pour des raisons pratiques. Il est moins couteux, moins fragile et plus transportable, ce qui donne lieu à des conséquences sur l'écriture et la lecture. Aussi le codex marque le triomphe du parchemin sur le papyrus, considéré comme trop coûteux et trop cassant, et cette hégémonie du parchemin a encouragé le développement de l'image car c'est une matière qui se prête bien à l'illustration. Le codex va impliquer des modes d'accessibilité particuliers au savoir.

3) Le codex au Ier siècle

« Le codex est une révolution comparable à l'invention de l'écriture. Le livre n'est plus un rouleau continu, mais un ensemble de feuillets reliés au dos. De ce fait, il devient possible d'accéder directement à un endroit précis du texte, et de comparer différents points d'un même ouvrage, ce qui est très utile pour l'étude des textes saints. Le codex est également plus facile à poser sur une table, ce qui permet au lecteur de prendre des notes en même temps qu'il lit. [9] *»*

Au Ier siècle après J.C. arrive le codex. Le codex s'apparente à la forme du livre que nous connaissons encore aujourd'hui, car il est fait de pages reliées. Cette forme devient très vite la plus répandu chez les dignitaires et les prêtres, les voyageurs et les étudiants grâce à sa forme très facilement transportable et son organisation de contenu qui permet de consulter facilement n'importe quelle section du livre. Aussi, grâce aux marges et à la possibilité d'avoir les mains libres, les annotations sont facilitées, ce qui en fait un ouvrage très pratique et fonctionnel.

Le livre subit sa première grande mutation avec ses feuilles découpées, pliées et réunies en cahiers qui permet de délimiter la page. Le codex restreint la page et le livre à un format et rompt avec la continuité du rouleau.

Cette forme du livre va impliquer des modifications majeures dans l'utilisation du livre et la façon de le manier puisque, dès lors, le lecteur se retrouve avec ses deux mains libres et il peut aller facilement d'une page à l'autre, sauter un chapitre ou revenir en arrière.

Le codex devient un espace à part entière où le texte et les images vivent sur la page.

« On peut dire que le livre est né du pli. Prenez une feuille et pliez-la en deux : vous obtiendrez ce qu'on appelle un livre. Il tient debout. Il s'ouvre et se ferme. La feuille est devenue volume. La pensée pliée n'est pas la pensée déroulée. Elle n'occupe ni le même espace ni le même temps. Le pli opère ce prodige de transformer une forme simple en une forme complexe sans rien y ajouter. La feuille passe du simple au double, au quadruple même et plus s'il le faut. Elle acquiert d'un coup d'ongle la troisième dimension. […] Grâce à la couverture, le livre est complet, achevé. Tout doit être dit entre la première et la dernière page. Grâce à la couverture, le livre est à lui-même sa propre boîte, enfermant son contenu comme un secret. [10] *»*

---

[9] Matthieu Cordier, *Le livre en tant qu'objet*, consulté le 3 juin 2014, en ligne sur : http://rhizomesonore.free.fr/contents/le-livre-en-tant-qu-objet.html

[10] Michel Melot, *Livre*, L'Œil neuf, 2006

La lecture est de plus en plus intériorisée, ce qui rend la matérialité du livre indispensable pour guider le lecteur et pour compenser la perte auditive. Le lecteur a besoin de repères, et c'est ce que vient apporter le codex. Le texte matérialisé se trouve pleinement déployé dans le livre, s'inscrivant dans un objet.

Plus tard, au cours du XIIIe, siècle la traduction en français des textes fondamentaux stimule la réalisation de manuscrits calligraphiés et enluminés. Le livre devient un objet d'art et la page peut se comparer à un véritable tableau. Au XVe siècle le traitement de l'illustration prend toute son ampleur avec les psautiers, livres d'heures, évangiles et œuvres profanes.

Avec l'amélioration des techniques de typographie et de gravure, la page se métamorphose. Le texte s'autonomise et se structure en se débarrassant des notes et des gloses qui vont être reléguées en bas de page ou en fin de chapitre, puis en fin de volume. Les marges réapparaissent et une structuration en lignes aérées et en paragraphes voit le jour. Les titres de chapitre également sont nettement visibles en début et haut de page. Pour marquer les fins de chapitre, les dernières lignes forment parfois des vases ou des pendentifs. L'emploi de caractères de taille et de type variés contribue à égayer la présentation et hiérarchiser le texte. Le texte est mis en valeur avec la composition typographique. L'écrit est organisé et le champ visuel de la page prend toute son importance. L'ensemble des pages est uniformisé sur un même modèle. La page, standardisée, rentre dans le livre.

Pendant la première moitié du XVIIIe siècle le livre cherche à plaire, ornant le texte de planches gravées en hors-texte d'après des dessins de peintres. Vers le milieu du siècle, le texte des ouvrages littéraires s'orne de vignettes et d'illustrations de petit format. Ces ouvrages sont très recherchés par une nouvelle catégorie de possesseurs de livres, les bibliophiles. À partir de 1775, on revient à davantage de simplicité et de mise en valeur du texte seul. Avec Giambattista Bodoni en Italie, les typographes modernisent la présentation du livre en privilégiant la sobriété et la construction typographique. L'esthétique de la page réside désormais dans le texte lui- même.

Le papier fait son apparition à partir du XIVe siècle et vient remplacer le parchemin, il est moins cher à produire et permet alors une diffusion plus large. Ce mouvement va s'accélérer avec la révolution de l'imprimerie.

4) La révolution de l'imprimerie au XVe siècle

C'est au XVe siècle que la révolution a lieu avec Gutenberg. L'imprimerie a révolutionné la manière de transmettre les informations et les manières d'écrire à cette époque.

Cette révolution permet de produire les livres en de multiples exemplaires. Le coût de chaque exemplaire baisse ce qui permet une large diffusion du livre. L'invention de l'imprimerie permet également une diminution du nombre d'heures de travail pour la fabrication d'un livre, et une augmentation de la production. Cela modifie la relation du lecteur au livre. L'objet n'est plus unique et exclusif mais reproduit en de multiples exemplaires. Chaque lecteur se retrouve avec le même objet entre les mains, ce qui modifie sa perception du livre. Aussi, l'imprimerie a des effets sur la composition de la page, ce qui va véritablement transformer l'objet livre. Le livre va s'affranchir dès lors de la religion et devient une démarche personnelle d'accès à la lecture.

L'augmentation soudaine de la production des livres après Gutenberg accentue le lien existant entre le contenu d'un livre et son aspect matériel. Également, l'imprimerie est à l'origine d'évolutions politiques et sociales comme le nationalisme, la culture de masse ou le Capitalisme[11].

Les successeurs de Gutenberg ont fabriqué des livres plus petits que l'on pouvait mettre dans sa poche, car maintenant de plus en plus de personne ont accès à la lecture, donc le besoin d'avoir de grands livres pour partager la lecture ne se fait plus ressentir. Chacun peut désormais lire pour soi.

L'invention de l'imprimerie a fortement bouleversée les habitudes. De plus en plus de personnes savent lire et ont accès au livre, ce qui leur permet de s'affranchir de ce que leur apprennent les autorités et ceci encourage l'esprit critique. Ils ont désormais un accès direct aux sources du savoir et développent leurs propres réflexions[12].

5) Le livre, un objet de consommation courante au XXe siècle.

Au XXe siècle, et notamment avec l'arrivée des livres de poche vers 1930 qui prend de l'ampleur à partir des années 1950, avec un vrai phénomène « poche », ainsi qu'avec l'arrivée des clubs de livres dans les années 1950-1970, le livre vit une véritable démocratisation et il devient un objet de consommation courante comme nous le dit Cécile Boyer-Runge, directrice générale du Livre de Poche[13] :

[11] Marshall Mc Luhan, *Pour comprendre les médias,* Seuil, 1977

[12] Ibid

[13] Charlotte Pudlowski, « Pourquoi en France les couvertures de livre sont-elles si sobres ? », *Slate*, consulté en ligne le 17 août 2014, en ligne sur : http://www.slate.fr/story/69737/pourquoi-france-couvertures-livres-sobres

« La naissance du Livre de Poche a été une révolution éditoriale et culturelle. »

« Il fallait rendre les livres attractifs, populaires, tout en conservant la qualité éditoriale. Le choix était donc de trouver des affichistes, des illustrateurs, des dessinateurs pour transformer l'objet livre en objet coloré. Cela rompait vraiment avec les codes intellectuels de l'époque. La littérature était présentée de façon austère. Beaucoup trouvaient le Poche racoleur et vulgaire. »

Le livre perd son image luxueuse et rare, le lecteur ne se retrouve dorénavant plus devant un objet unique sorti des mains du scribe, mais devant un objet reproduit de la même façon à plus grande échelle. La relation livre-lecteur change alors profondément, et peu à peu, le livre tend à devenir un objet de consommation comme les autres, même si nous allons voir que malgré tout, le livre garde un côté sacré au fil des siècles. Lorsque les progrès de l'imprimerie s'accélèrent, la fabrication du livre est de plus en plus industrialisée, ce qui fait que le livre devient un objet de consommation de masse et il le restera jusqu'à nos jours.

Le livre que nous connaissons aujourd'hui, sous sa forme de codex, est un objet physique et manipulable. Il doit être pensé comme un volume complet et indépendant.

6) La forme du codex encore présente de nos jours

Cette forme de codex a persisté jusqu'à nos jours car elle permet un ensemble structuré du livre, des repères et une bonne prise en main. Cette forme est adaptée aux structures logiques du contenu (qui est structuré en chapitres, pages, paragraphes) et permet une hiérarchisation et une articulation des idées. Ce support permet de valoriser le contenu et d'en faciliter la lecture. Tout est réuni en une seule œuvre maniable, transportable et pratique.

Le codex permet aussi de pouvoir passer très vite d'une page à l'autre, d'une section à l'autre, et de choisir aisément quelle partie du livre nous voulons lire. Le codex nous donne une vue d'ensemble du contenu grâce à sa hiérarchisation et son organisation. Ceci est une véritable révolution par rapport au rouleau qui ne permet ni une vue d'ensemble ni d'organisation ou de hiérarchisation du contenu. La lecture sur rouleau est beaucoup moins efficace et pratique car nous ne pouvions voir qu'une surface limitée à mesure que nous déroulions le rouleau. Aujourd'hui, la lecture sur nos écrans d'ordinateur nous rappelle cette lecture, car le procédé est le même, nous devons dérouler le texte pour avoir la suite, et nous n'avons pas de vue

d'ensemble. Bien que le numérique offre beaucoup d'outils de navigation comme la fonction recherche, ou les liens hypertexte, nous restons tout de même face à un support que nous ne pouvons pas mesurer matériellement, nous ne pouvons pas en mesurer le contenu au premier regard. À ce propos, nous voyons également que la lecture sur écran (discontinue, segmentée, attachée au fragment plus qu'à la totalité) est totalement différente de la lecture sur papier.
De toutes les formes du livre dans l'histoire, les plus prisées étaient celles que l'on pouvait tenir bien en main et c'est pourquoi le codex, avec ses multiples avantages, a persisté jusqu'à nos jours.

B) LA PAGE, UN ESPACE D'EXPOSITION

Le livre a une architecture, celle de la page, et plus précisément, des doubles pages, de leur ordonnancement et reliure. Aujourd'hui d'ailleurs, il existe beaucoup de métaphores à ce sujet, et notamment des métaphores comparant les graphistes et typographes à des architectes du livre. De cela, nous pouvons véritablement dire que la page est un espace d'exposition, et ceci se manifeste dans les choix d'organisation du livre et de mise en page, soit, dans tous les éléments paratextuels autours de l'ouvrage[14].

> *« Une page est un espace défini, une surface bornée contenant des textes ou des images, des représentations ou évocations du monde, qu'elle encadre. Une page est donc un environnement. Pour y pénétrer un protocole par étapes est instauré. Il consiste la plupart du temps, tout de suite après la couverture, à livrer cet espace vierge de toute inscription comme pour en présenter les limites. Tout livre s'ouvre ainsi par une, voire plusieurs, pages blanches. Les suivantes se remplissent peu à peu de quelques signes avant que n'apparaisse vraiment le contenu. Celui-ci est donc soumis à un format qui nous est tout d'abord montré pour lui-même comme un contexte. Les pages blanches se lisent comme l'entrée dans un univers qui représente ou décrit le nôtre aux dimensions de celles de la page. Les seuls liens avec cette mise en forme sont nos mains qui s'en saisissent mais restent à la marge. Disons donc que la page calibre les apparitions du contenu. Car un même texte n'est pas le même livre s'il est imprimé dans telle ou telle collection, tel ou tel format.[15] »*

La page est centrale car elle est chargée de supporter l'écriture et d'accueillir le contenu du livre. C'est elle qui compose le livre car il est constitué de plusieurs pages réunies sous une couverture.

La page a aussi pour rôle de réduire le livre à un espace, l'espace d'une page. En tant que support, la page est un objet physique particulier en tant qu'elle permet au texte d'être et de surgir.

Au sein de la page nous trouvons plusieurs niveaux de texte, une hiérarchie visuelle et intellectuelle qui permettent l'efficacité de la lecture : paragraphes, alinéas, chapitres, titres, index, notes, table des matières. La page supporte ce découpage et ce repérage et donne au texte une enveloppe corporelle.

---

[14] Jérôme Dupeyrat, *Les livres d'artistes, entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, thèse soutenue le 30 novembre 2012 sous la direction de Leszek Brogowski, p.371-373

[15] François Aubart, *L'écrit et l'inscrit*, Superstition N°2, automne 2011, p.17

« À la mise en scène d'une exposition dans l'espace tridimensionnel d'une galerie ou d'un musée se substituent des préoccupations d'un autre ordre : mise en page, contraintes de format et de couleur, techniques d'impression, économie propre à l'édition, etc. Le livre ou la revue peuvent être des espaces d'exposition imprimés. [16] *»*

Exposer c'est « *l'action de disposer de manière à mettre en vue*[17] ».

Dans le cas du livre, l'espace d'exposition renvoie à la surface et à l'étendue de la page, dont le format est défini par l'éditeur. Le livre se met en scène par ses pages, et l'éditeur peut ici être qualifié de chef d'orchestre, comme les éditeurs aiment à le comparer. C'est lui qui organise le contenu et la forme et qui va adapter la forme au contenu, et le contenu à la forme. De ce fait, il va créer des espaces d'expositions, des pages, qui seront données à voir au public, au lecteur, si bien que, au-delà de la hiérarchisation du contenu pour une lecture intelligente, la page devient également belle à regarder et l'esthétique de la page devient primordiale pour le lecteur et les acteurs du livre.

« Le livre, non seulement par son contenu mais par l'objet qu'il représente, devient son propre espace d'exposition. [18] *»*

La page blanche est avant tout un espace vierge qui fait office d'espace d'exposition. Elle est une architecture fixe, qui rappelle les murs blancs d'une galerie d'exposition.

La page relève autant du matériel que du spirituel. La page n'est pas simplement faite d'une matérialité supportant l'écriture. Page et support sont distingués. En effet « *la page, que nous pouvons toucher, tourner et sentir, supporte et reçoit des signes qui peuvent nous faire oublier que nous tenons un objet entre nos mains* »[19]. La page possède aussi une grande symbolique car elle reçoit un contenu qui a le don de faire voyager le lecteur ou de l'emplir de connaissances.

[16] Ouvrage collectif avec directeur de publication : Alain Milon et Marc Perelman, *L'esthétique du livre*, Presses universitaires de Paris ouest, 2010

[17] Dictionnaire Trésor de la Langue Française, consulté en ligne le 20 juin 2014 sur : http://atilf.atilf.fr/

[18] Op.cit Ouvrage collectif avec directeur de publication : Alain Milon et Marc Perelman, *L'esthétique du livre*, Presses universitaires de Paris ouest, 2010

[19] Ouvrage collectif avec directeur de publication : Alain Milon et Marc Perelman, *Le livre et ses espaces*, Presses Universitaires de Paris X, 2007

C) LE PARATEXTE : LES CHOIX ÉDITORIAUX QUI DÉTÉRMINENT LA MISE EN LIVRE

Le paratexte est autant d'éléments, en dehors du texte principal, qui donne des informations au lecteur et qui contribue à faire du texte un ouvrage fini, abouti et compréhensible pour le lecteur. Nous devons ce terme à Gérard Genette qui lui donne sa définition définitive en 1987. Gérard Genette distingue deux types de paratexte.

Il parle tout d'abord de péritexte qui désigne la relation qu'entretient le texte principal avec son environnement textuel immédiat, tels que les titres, les notes, les préfaces ou post-faces, la couverture, la dédicace ou encore les illustrations. Les éléments du péritexte sont principalement le terrain des éditeurs qui, par ce biais, mettent en livre le contenu en lui donnant du sens. En effet, tout ce qui relève du péritexte, donc proche du texte principal, a une influence notable sur la perception du livre et du contenu par le lecteur et va conditionner la façon dont l'ouvrage va être lu.

Gérard Genette distingue ainsi un deuxième type de paratexte, qui est l'épitexte. L'épitexte représente tous les éléments qui entourent le livre de l'extérieur. Ce sont les éléments qui parlent du livre, mais ne sont pas contenu dans le livre. C'est par exemple la communication autour d'un ouvrage, qu'elle provienne de l'auteur, de l'éditeur ou de toutes autres sources, la publicité, les étalages ou encore la présentation de l'ouvrage en librairie. Au sein de l'épitexte, il distingue l'épitexte public du privé. L'épitexte public représente par exemple les entretiens ou interviews d'auteurs, tandis que le privé représente plutôt les confidences, les correspondances et les journaux intimes.

Nous nous attarderons ici sur le péritexte, et nous inclurons d'autres éléments dans le paratexte.

Le paratexte peut être à l'initiative de l'auteur ou de l'éditeur, et nous nous attarderons essentiellement sur les choix éditoriaux réalisés, comme la couverture, les pages de titre, la mise en forme des titres, la mise en forme du texte et des illustrations, la typographie, le choix du papier, le choix des couleurs, la mise en page de l'ouvrage. Tous ces éléments sont décidés par l'éditeur qui, en réalisant sa mission, fait du contenu un objet. Cet objet va déterminer une façon de lire le contenu, une façon de l'appréhender, le voir, se le représenter et le comprendre.

Par exemple, au XIXe siècle, les éditeurs proposaient parfois jusqu'à sept ou huit formes de livres très différentes pour un même texte, de l'édition bon marché à l'édition bibliophile. Chacun de ces objets étaient différents, même si le texte restait inchangé, et chacun des objets définissait un rapport différent au texte dû à sa forme matérielle, comme nous le dit Roger Chartier, historien du livre, de l'édition et de la lecture :

« Selon les éditions, Cervantès, l'auteur de Don Quichotte, pouvait être vu comme un instrument de formation pour la jeunesse, un livre de prix ou d'étrennes, ou comme un bijou serti dans son écrin précieux. La forme affecte la signification, même si elle ne l'impose pas.[20] *»*

Le livre, en tant qu'objet et support d'un contenu spécifique, peut devenir un véritable espace d'interprétation pour les graphistes. En amont de cette conception il est nécessaire d'avoir une réflexion sur la forme du livre qui doit être en adéquation avec son contenu et son lecteur, et n'est donc pas un acte esthétique gratuit. Le design d'un livre doit être pensé sous plusieurs aspects et il ne faut pas oublier que « *la forme suit la fonction*[21] », comme nous le dit l'architecte américain Louis Sullivan.

À ce sujet, Matthieu Cordier nous dit également :

« Pour moi, un livre doit être un outil qui ait un sens pour tout le monde. [...] faire en sorte que ce ne soit pas seulement un bel objet qu'il ne faut pas toucher. Créer un livre qui soit un outil. [...] Le rôle d'un graphiste ne se réduit pas à faire un livre qui ait belle apparence... [...] Je n'essaie pas d'être originale ; je veux réaliser des livres qui correspondent à quelque chose de précis, et quand vous avez un bon argument, cela marche. [...] Pour moi, il est important que le livre soit un ensemble cohérent. Le format, le poids, la clarté. De petits morceaux d'architecture : j'aime construire des livres.[22] *»*

---

[20] Sophie Pujas, « Roger Chartier : la condition de la mémoire, c'est l'oubli », *Lepoint.fr*, consulté le 16 août 2014, en ligne sur :http://www.lepoint.fr/grands-entretiens/roger-chartier-la-condition-de-la-memoire-c-est-l-oubli-28-03-2011-1312359_326.php

[21] Op.cit Matthieu Cordier, *Le livre en tant qu'objet*, consulté le 3 juin 2014, en ligne sur : http://rhizomesonore.free.fr/contents/le-livre-en-tant-qu-objet.html

[22] Ibid

Également, Jérôme Saint-Loubert Bié, graphiste, nous dit[23] :

« On peut imaginer le travail du graphiste un peu comme celui d'un interprète en musique, qui donne son interprétation d'une pièce qui lui est confiée. »

Pour lui le graphisme est un plus, ce n'est pas la condition pour laquelle une personne achète un livre, mais c'est une « *réponse intelligente* » qui vient enrichir la lecture. Le travail du graphiste est une interprétation du contenu de l'ouvrage.

Pour Jérôme Saint-Loubert Bié, son travail ne réside pas seulement dans le fait de mettre en forme des images et du texte mais véritablement de participer au projet éditorial et à l'écriture du contenu en touchant à la structure et à l'organisation du livre. Pour lui un livre c'est « *avant tout une organisation dans un volume, dans un nombre de pages, dans un format. Et la manière de structurer le livre peut complètement en modifier la perception* » [24]. Le graphiste participe donc directement à la compréhension du contenu, au même titre qu'un écrivain par exemple. Le contenu et la forme d'un ouvrage n'est pas séparé, tout ceci participe à faire du livre une globalité. Le maquettiste ou le graphiste participe donc activement au contenu et nous allons voir ici que de multiples éléments comme la couverture, les pages de titre, le papier, la mise en page, la typographie ou encore les illustrations ont une influence notable sur la lecture et la représentation de l'objet livre.

[23] Entretien avec Jérôme Saint-Loubert Bié, propos recueillis par Jérôme Dupeyrat et Olivier Huz, Skype, le 2 mai 2014

[24] Ibid

a. La couverture

« La couverture circonscrit le livre dans un espace définitif, régulier, compact et clos. Plus qu'une armature, c'est une armure dont la fonction utilitaire évidente de protéger le livre des coups et des intempéries nous a fait oublier la fonction symbolique. …. C'est la partie visible du livre, elle a pour rôle subsidiaire d'en assurer la publicité »[25].

La couverture est le lien primaire entre le livre et le lecteur. Elle introduit et reflète l'intérieur du livre. La couverture est la première impression donnée par le livre au lecteur, grâce à elle le lecteur va pouvoir se faire une idée de son genre, de sa nature, de son style.

Les codes visuels de la couverture (typographie, mise en page, ou illustration s'il y en a) sont primordiaux quant à la perception que va se faire le futur lecteur du livre.

Aussi, la couverture possède une importante fonction de synthèse qui permet d'avoir une idée de l'intérieur de l'ouvrage. Elle nous donne les premières indications sur le contenu du livre, son auteur et sa maison d'édition.

Les couvertures de livres sont apparues dès le début de l'imprimerie. Jusqu'en 1820, la couverture n'était pas vendue avec le livre. Le lecteur, après avoir acheté son livre, devait se rendre chez un relieur pour assembler les feuilles, les relier, et y placer la couverture de son choix. Comme les livres étaient chers et rare, les couvertures servaient à protéger le texte et le papier. La fonction première de la couverture n'était alors que purement pratique. Ensuite, les imprimeurs ont commercialisé les livres avec la couverture déjà incluse, et pour la rendre attractive, elles ont commencé à s'illustrer.

Avec le temps les illustrations se sont enrichies, cherchant à plaire de plus en plus et c'est alors que la couverture prend une toute autre signification, elle devient un objet publicitaire. En 2012, plus de 86 000 titres ont paru sur le marché du livre. Pour faire face à la concurrence et se démarquer dans les étalages des libraires, le livre doit impérativement se munir d'une couverture attractive et parlante, qui saura séduire le lecteur[26].

Toutefois, même si la couverture prend des aspects commerciales, elle n'en reste pas moins la première chose que nous voyons et c'est elle qui fait que nous sommes attirés vers tel ouvrage

[25] Michel Melot, *Livre*, l'œil neuf, 2006, p.50

[26] SNE, *Les chiffres clés de l'édition 2013, données 2012*, consulté le 10 juillet 2014, en ligne sur : http://www.sne.fr/img/pdf/Telechargements/chiffrescles_juin2013.pdf

plutôt qu'un autre, c'est pourquoi elle représente un des fondamentaux de la fabrication du livre.
La couverture sert à se distinguer, comme nous l'avons dit, et peut avoir un rôle dans l'acte d'achat. Cette recherche sur la couverture commence au XIXe siècle avec l'arrivée du livre dans les gares en 1953 avec les éditions Hachette. Les couvertures de livre devaient donc être fabriquées pour attirer l'acheteur et mettre en avant le livre. La couleur des couvertures est devenue mythique avec des collections phares de certains éditeurs, comme la collection bleue de Stock, la collection blanche de Gallimard ou la jaune de Grasset. Les couvertures, toujours très sobres, se déclinent alors en plusieurs couleurs, qui sont chacune attribuées à un genre spécifique, comme le rouge pour les enfants ou le rose pour les guides de voyage.
En France, les couvertures de livre sont marquées d'une très grande sobriété, et cela est dû à l'histoire du livre, au grand respect du texte et à sa sacralisation qui remonte au XVIIIe et surtout au XIXe siècle avec « *l'émancipation de la littérature par rapport à l'autorité de la religion, et même la substitution de l'autorité de la littérature à celle de la religion. Les écrivains devinrent les héros et les saints du XIXe siècle* », comme nous le dit Antoine Compagnon, historien de la littérature française. La sacralisation de la littérature fait partie de la culture française et la sobriété des couvertures encore aujourd'hui montre que l'importance du texte ne s'est pas amoindrit[27].

À ce sujet, Jean-Yves Mollier, historien de l'édition, nous dit :

« Cette sobriété des couvertures est en effet une marque de fabrique française. »

Lors d'une conférence de presse à la veille de l'ouverture d'un salon du livre, François Hollande déclare :

« La France a un rapport particulier avec les livres. Ils font partie de notre histoire, de notre identité. »

C'est pourquoi, la couverture est jugée moins importante que le contenu, elle n'est pas là pour faire du livre un objet esthétisant mais plutôt pour rendre accessible un contenu. L'exemple

[27] Op.cit. Charlotte Pudlowski, « Pourquoi en France les couvertures de livre sont-elles si sobres ? », *Slate*, consulté en ligne le 17 août 2014, en ligne sur : http://www.slate.fr/story/69737/pourquoi-france-couvertures-livres-sobres

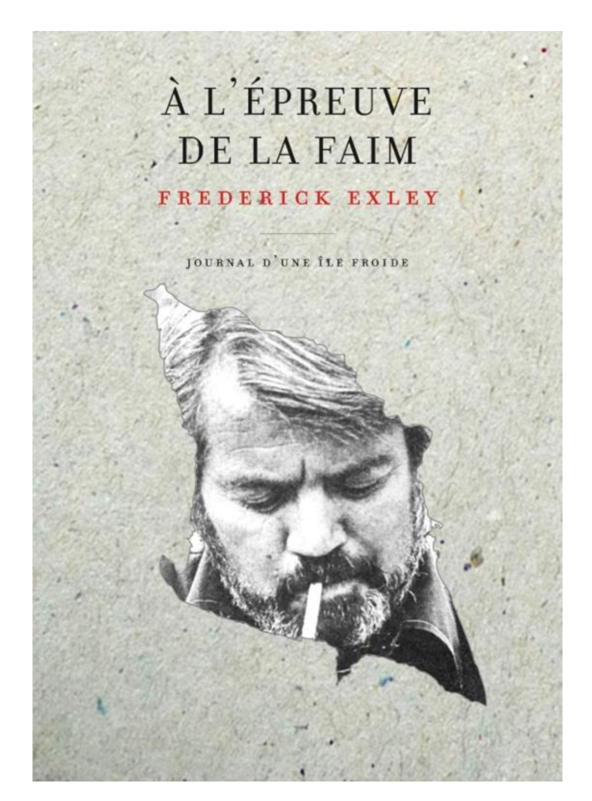
typique de la sobriété des couvertures françaises vient de la collection blanche de Gallimard, qui met réellement en avant le contenu et non l'objet livre. Cette collection, dès son apparition, a incité bien d'autres éditeurs à rester sobre.

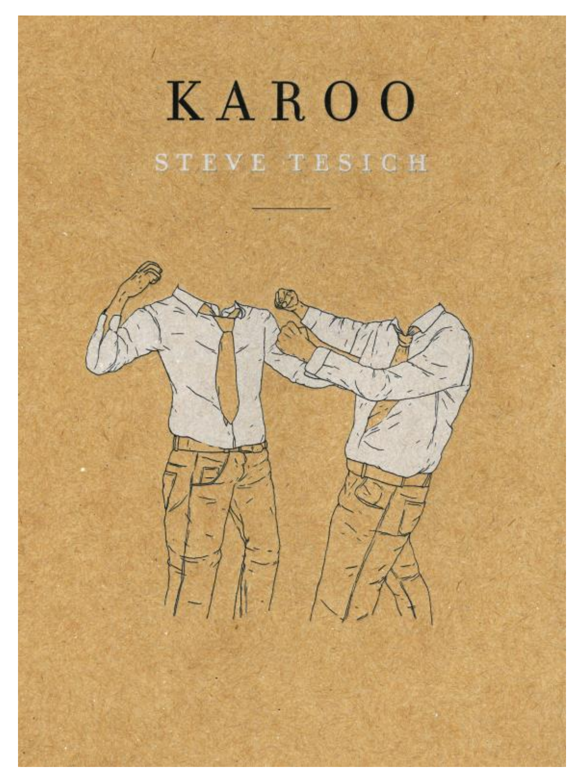
Nous allons ici nous appuyer sur une maison d'édition qui donne une place particulièrement importante à l'objet livre et notamment à sa couverture, qui sont les éditions Monsieur Toussaint Louverture[28]. Les couvertures types de cette maison d'édition sont un mélange de la sobriété classique que nous retrouvons dans les publications françaises, mais avec une recherche et une inventivité à chaque parution, notamment avec l'iconographie mise en avant dans toutes les couvertures. Ses couvertures sont très graphiques, inventives et faites de beaux cartons, de découpages et de reliefs.

Pour chaque couverture, il imagine des formats, des couleurs, des textures différentes. Nous avons par exemple *À l'épreuve de la faim*, *Journal d'une île froide* de Frederick Exley paru en 2013 qui a une couverture très originale. La couverture « peluche » et évolue au fil de la lecture. Cela permet au lecteur de se retrouver avec un exemplaire du livre à chaque fois différent des autres. La couverture évolue selon sa manipulation, et chaque lecteur se retrouve avec sa propre version du livre et il peut ainsi se l'approprier. Aussi, lorsque l'on passe le doigt sur la couverture nous pouvons sentir les caractères, qui sont incrustés dans le carton. La couverture rend ce livre très tactile, c'est un véritable objet à toucher et à ressentir, et cela contribue à faire ressentir des choses au lecteur comme nous allons le voir dans une seconde partie.

Nous avons aussi *Karoo* de Steve Tesich paru en 2012 qui a une couverture dont on voit les fibres du carton. La couverture est réalisée sur du papier natural sable, 350 grammes et imprimé en offset. C'est un papier frappé. Nous avons également sur cette couverture un rapport au toucher très important car encore une fois nous pouvons sentir les caractères et l'illustration en relief.

[28] Editions Monsieur Toussaint Louverture, consulté le 17 août 2014, en ligne sur : http://www.monsieurtoussaintlouverture.net/boutiquelouverture.html





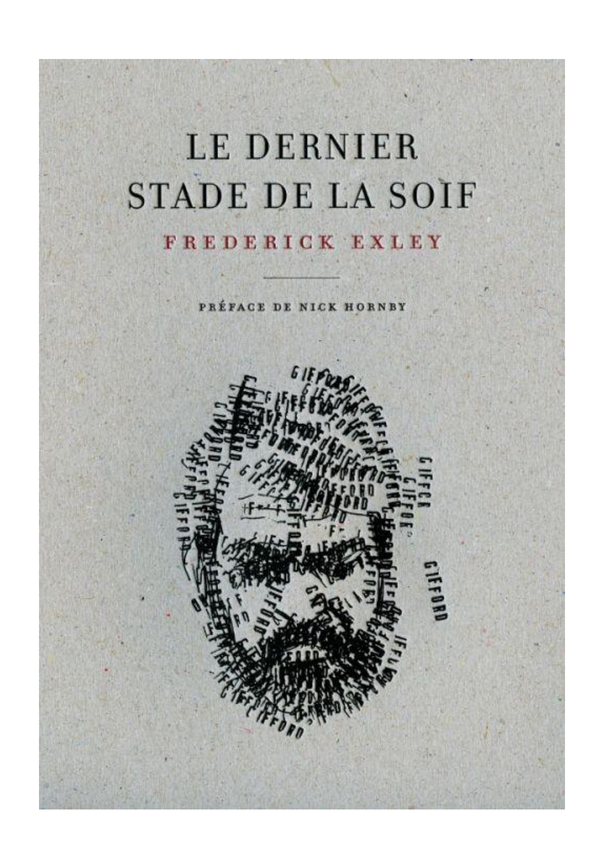
Au sujet de ses livres, Dominique Bordes, éditeur de Monsieur Toussaint Louverture, nous dit :

« Je veux rendre un peu de ce que j'ai ressenti en découvrant la littérature. L'émerveillement du poids physique du livre, l'impression que son savoir vous irrigue déjà quand vous le tenez entre les mains. Donner un beau livre, c'est un acte politique. [29] *»*

Les publications de Monsieur Toussaint Louverture font du livre un bel objet, et un objet presque « vivant », que l'on peut toucher et ressentir grâce au grain du papier et au toucher rugueux du carton de la couverture.

Nous pouvons prendre encore un autre exemple avec l'ouvrage *Le dernier stade de la soif* de Frederick Exley paru en 2011. La couverture est d'un sobre carton gris, dans lequel les caractères typographiques s'enfoncent encore une fois, donnant à l'ensemble un effet de relief. Nous voyons également un portrait, composé par une mosaïque de lettres.

[29] Tiphaine Thuillier, « Monsieur Toussaint Louverture : éditeur et (presque) entrepreneur », *l'express.fr*, consulté le 17 août, en ligne sur : http://lentreprise.lexpress.fr/high-tech-innovation/monsieur-toussaint-louverture-editeur-et-presque-entrepreneur_1532776.html#Rr8vE7AWkFQtUitV.99



Nous voyons bien ici que le travail sur la couverture permet de générer une perception du livre, et notamment par les sens et surtout le toucher du livre. Comme le dit ouvertement Dominique Bordes, ces choix sont conscients et réalisés dans le but d'atteindre le lecteur et sa perception du livre. Bien que beaucoup de lecteur ne s'arrête pas à la couverture d'un livre dans l'acte d'achat, il existe aussi des achats impulsifs qui vont être guidés par l'aspect de l'objet livre et notamment par sa couverture.

b. Les pages de titre

« J'aime travailler les pages de garde. Malgré l'aspect cliché de la métaphore, le livre a quelque chose d'une maison. L'extérieur doit être tentant, inviter à y entrer. Et les pages de garde être comme un vestibule : elles livrent un indice de la substance de l'ouvrage, sans rien dévoiler. On s'y repose avant d'entrer.[30] »

Les pages de titres sont des espaces très singuliers, qui ont un rôle et une place significative au sein de l'architecture du livre. Dans ces pages, encore plus qu'ailleurs, nous y trouvons un souci de séduire en tant qu'elles sont les premières pages que nous voyons lorsque l'on ouvre un livre.

La page de titre apparaît avec les débuts de l'imprimerie et peu à peu, lorsque le livre devient un objet commercial et réglementé, la fonction de la page de titre est de donner des informations, et notamment le nom de l'auteur et de l'imprimeur-libraire, aujourd'hui éditeur.

Au tout début de l'imprimerie, le premier feuillet était laissé en blanc, puis il se rempli, se densifie, puis s'aère et s'organise. On y voit d'abord un titre, puis une illustration. Ensuite cette page de titre comporte plus de ligne et présente l'ouvrage.

Au milieu du XVIe siècle, le nom de l'auteur est présent, et son portrait apparaît fréquemment au verso. La page de titre prend l'allure d'une façade architecturale, c'est une véritable porte d'entrée du livre.

À partir du XIXe siècle, la page de titre se simplifie et vise l'essentiel. C'est désormais sur elle, puis sur la couverture que se concentrent les efforts visuels des éditeurs. Les indications portées s'allègent de plus en plus.

Aujourd'hui, seuls demeurent le nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage, son genre et le nom de l'éditeur. Les noms de l'auteur et de l'éditeur encadrent une œuvre créée en commun et la notoriété de l'éditeur et celle de l'auteur viennent garantir auprès de l'acheteur une sécurité et peut provoquer l'acte d'achat.

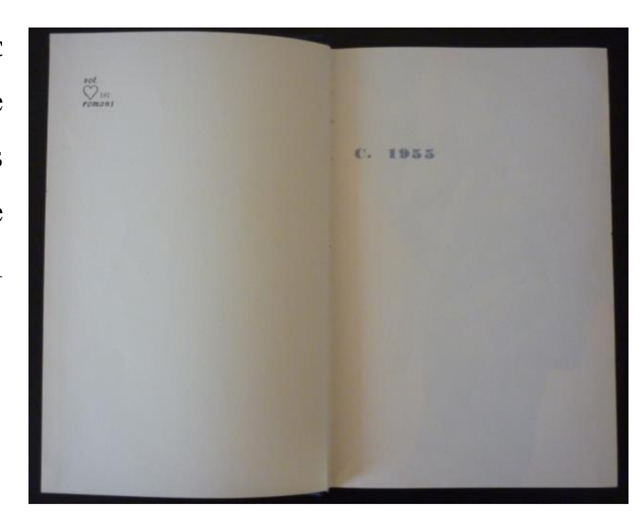
Pour mieux comprendre l'importance des pages de titre, et voir comment, dans un livre, elles influent sur la perception de l'ouvrage et de l'objet livre, nous allons nous appuyer sur un ouvrage qui illustre bien ceci.

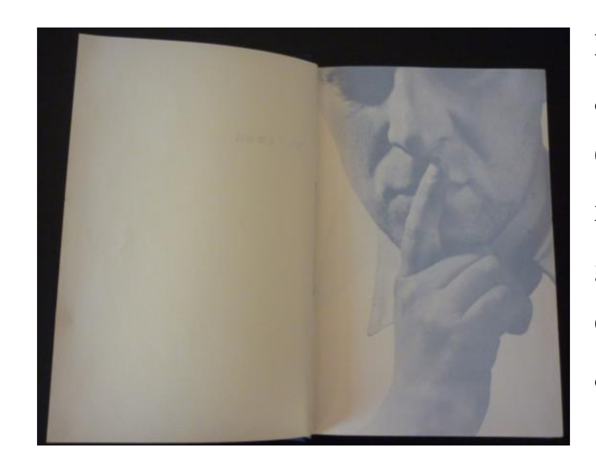
---

[30] Le blog illustrissimo, *Rencontre avec Valérie Cussaguet*, consulté le 6 mai en ligne sur : http://www.illustrissimo.com/blog/rencontre-avec-valerie-cussaguet-2/

Le mouchard de Liam O'Flaherty, paru au Club français du livre en 1955, et composé d'après les maquettes de Jacques Darche, est très représentatif du rôle et de l'importance des pages de titres car elles s'étendent ici sur seize pages. C'est une véritable porte d'entrée qui donne accès au livre via un univers bien particulier. L'éditeur donne ici une véritable ambiance et conditionne le lecteur avant l'entrée dans le texte principal.

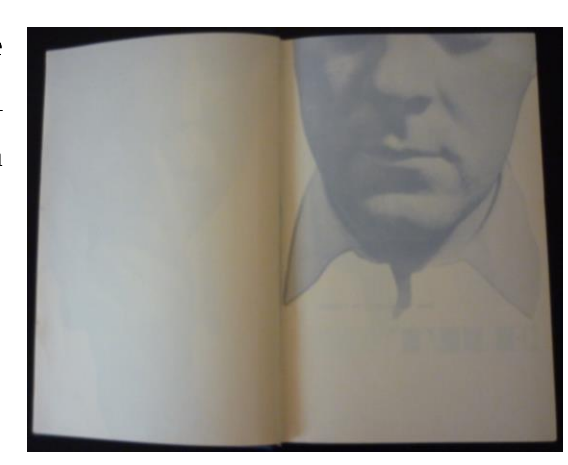
Nous avons une première double page avec l'année de parution en page de droite. Cette double page étant la première, elle est très épurée, et nous donne pour l'instant qu'une indication. Le blanc est prédominant ce qui met en exergue la date de parution.

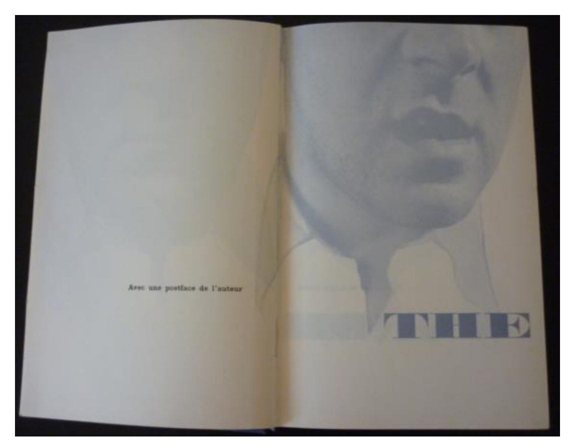




Ensuite nous voyons une deuxième double page avec une iconographie au noir en page de droite. Comme nous pouvons le voir sur la photographie ici, l'iconographie est pleine page. La page de gauche est laissée vide. Cette iconographie commence à nous plonger dans un univers propre au livre.

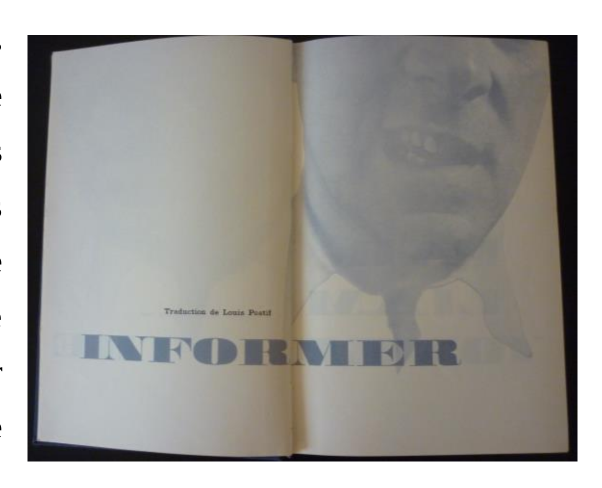
Ensuite nous arrivons sur une troisième double page de titre avec une iconographie au noir qui s'étend sur toute la page de droite également. La page de gauche reste une fois encore vide.

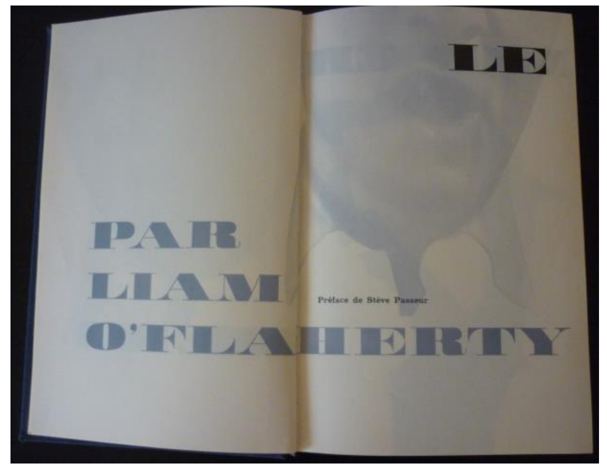




Nous arrivons ensuite sur une double page qui supporte encore une fois une iconographie en page de droite. Nous voyons qu'il est à chaque fois représenté un homme mais dans des postures différentes avec une expression faciale différente. Cette double page présente d'autres informations cette fois. Sous l'iconographie nous avons le début du titre en anglais « THE ». En face, en page de gauche, nous avons la mention « Avec une postface de l'auteur ». Nous voyons qu'au grès des pages que nous tournons, les pages de titre se remplissent pour nous dévoiler petit à petit de nouvelles informations.

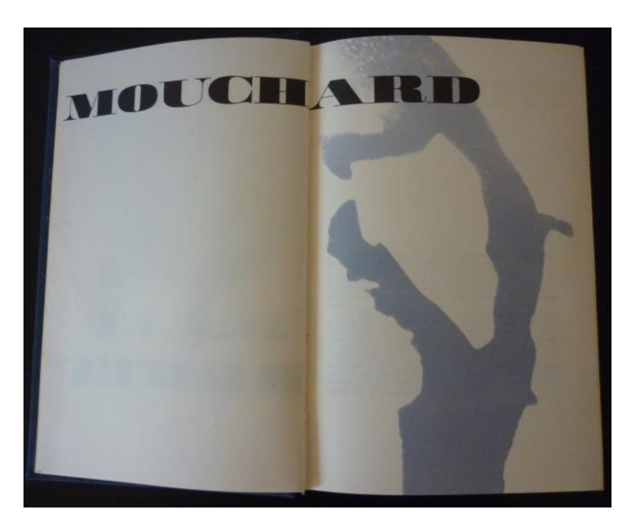
Lorsque l'on tourne encore une page, nous arrivons sur une cinquième double page de titre qui nous donne des informations supplémentaires. En page de droite nous retrouvons l'iconographie sur le même modèle que les précédentes. Nous avons la suite du titre en anglais « Informer » qui s'étend cette fois sur tout l'espace de la double page. En page de gauche le traducteur y est mentionné.





L'avant dernière double page se remplit encore plus que les précédentes. Le nom de l'auteur y est mentionné et s'étend sur les deux pages. Nous retrouvons encore une fois une iconographie en page de droite. Nous y voyons également la mention « Préface de Stève Passeur ». En haut à droite, le début du titre en français, « Le » apparaît.

Il faut tourner la page une dernière fois pour découvrir la suite du titre en français « mouchard », s'étendant sur la double page. En page de droite nous avons une iconographie au noir qui cette fois-ci diffère des précédentes. Elle ne représente plus un homme et nous avons même des difficultés à comprendre sa signification.



À la suite de ces pages de titre nous avons la préface de Stève Pasteur sur quatre pages, puis une nouvelle page de titre où est inscrit le titre de l'ouvrage ce qui indique que le texte principal débute derrière cette page. Le texte principal commence en page 23.

Ici l'intention est d'accompagner le lecteur dans sa lecture, comme un générique de film, on l'amène petit à petit vers l'histoire. Les pages de titre conditionnent l'accès au contenu, elles permettent de mettre le lecteur en condition avant d'aborder le texte et permettent de créer une atmosphère, une ambiance propice à la découverte du texte. Comme nous l'avons vu, les pages de titre se remplissent au fur et à mesure que nous tournons les pages. Nous devons donc aller plus loin dans l'ouvrage pour découvrir de nouvelles informations chaque fois et cela donne l'impression que l'éditeur a voulu « ménager » le lecteur, ne pas lui donner toutes les informations d'un seul coup, mais lui en donner petit à petit et par la même occasion, lui donner envie de les découvrir.

Comme l'a écrit Robert Massin, directeur artistique du Club français du livre après Pierre Faucheux :

« Je n'ai jamais été bibliophile, je ne m'intéresse pas du tout à la production de luxe. J'ai toujours été contre les grands livres morts. Avec le Club français du livre, on a voulu introduire dans le livre courant, objet statique, les méthodes dynamiques du cinéma, de sorte qu'en tournant les pages il se passe quelque chose… [31]*»*

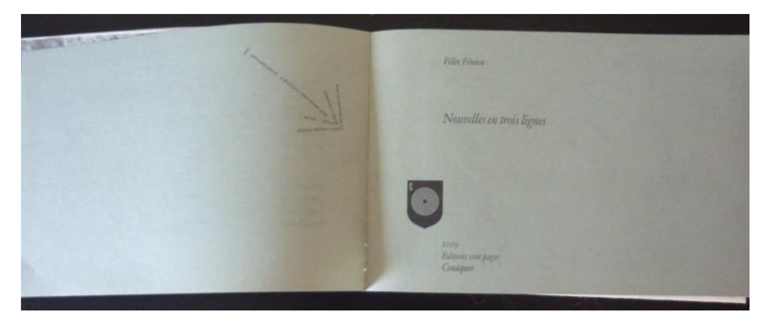
[31] Olivier Bessard Banquy, *La typographie du livre français*, PU Bordeaux, 2008

Nous voyons bien ici une intention formelle de la part de l'éditeur de rendre le livre « dynamique » et cela se joue sur les pages de titre dans cet ouvrage. Comme nous l'avons dit, cette notion de dynamique est tout à fait perçue par le lecteur qui découvre de nouvelles informations au grès des pages qu'il tourne, et dans ce cas, cela peut également s'apparenter au cinéma, lorsque dans le générique d'un film le spectateur attend de voir défiler les informations.

Aussi nous pouvons prendre l'exemple de *Nouvelles en trois lignes* de Felix Fénéon paru aux éditions Cent Pages en 2009. Cet ouvrage est réalisé dans un format à l'italienne.



Nous voyons une première page de titre avec le nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage, le nom de l'éditeur et l'année de publication, en capitale, qui remplit toute la page. Toutes les informations sont données dès la première page.



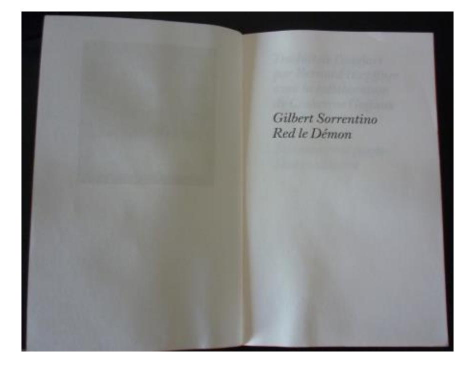
Lorsque nous tournons la page, nous arrivons sur une double page de titre avec en page de gauche les mentions légales. Elles sont présentées avec un jeu sur l'orientation des phrases : les mentions légales forment une flèche et pointe la page de droite. Sur cette page de droite nous avons une page de titre avec les mêmes informations que nous trouvons en première page mais présentées de manière différente.



Ensuite nous avons une double page avec un texte « Le matin », dans une typographie très recherchée, en très gros caractère, qui prend l'espace de toute la double page. En

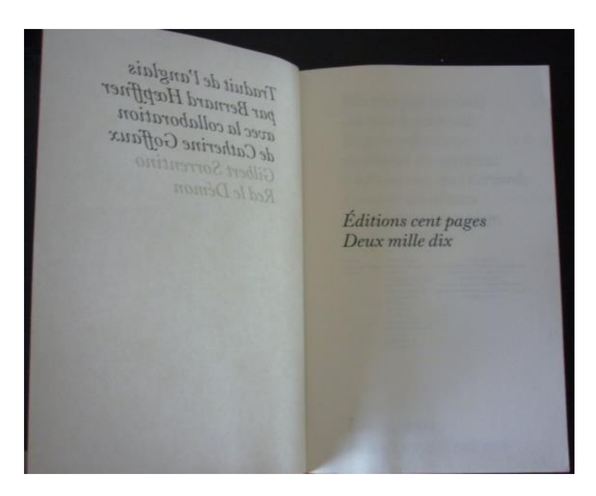
dessous nous avons un second texte « derniers télégrammes de la nuit » dans une typographie différente et plus petite. Cela a à voir avec l'origine des nouvelles en trois lignes, qui étaient initialement publiées dans la presse, dans le journal « Le Matin » à partir de 1905. Cette rubrique « Nouvelles en trois lignes » était constituée de dépêches de dernière minute sous forme de brève, et Felix Fénéon y a d'ailleurs collaboré.
Ensuite sur la double page suivante nous avons l'annonce de la préface avec une citation en page de droite. La page de gauche est laissée vide.
Après la préface nous arrivons sur une nouvelle page de titre, « Nouvelles en trois lignes » en page de droite, qui indique que le texte principal débute ici. Nous voyons un jeu sur la typographie dans ce titre, certains caractères sont plus bas que les autres, et d'autres n'ont pas le même espace entre eux. Le texte principal de l'ouvrage ne débute qu'en page 26. Avant d'entrer dans le texte principal, le lecteur doit donc passer par 25 pages, 25 pages qui le mettent en condition et qui l'amènent doucement vers la suite. Aussi, nous remarquons que ces 25 premières pages sont faites de papier de couleur verte, à la différence du reste de l'ouvrage en papier blanc. Ici les premières pages de l'ouvrage sont donc véritablement distinguées et mises en exergue, même mises à part. Les pages de titre sont donc ici vues comme une partie à part entière de l'ouvrage et un préambule au texte principal. Elles mettent réellement le lecteur en condition et lui permettent de le mettre dans un contexte pour la lecture du texte principal.

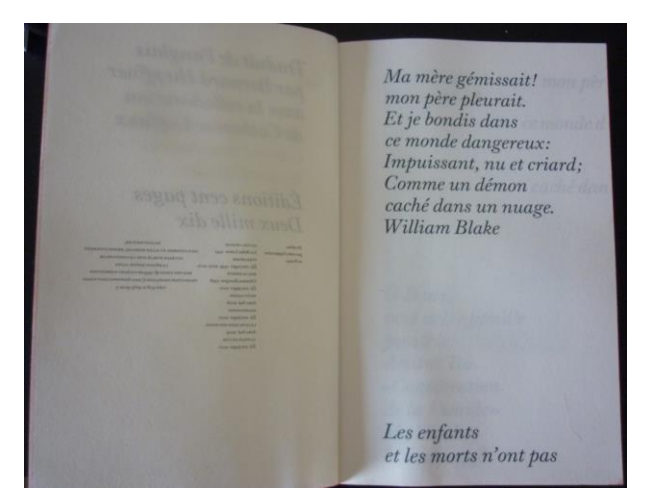
Nous pouvons également prendre un autre exemple avec *Red le démon* de Gilbert Sorrentino, paru aux éditions Cent Pages en 1995.
Lorsque l'on ouvre le livre nous tombons sur une première page très sobre qui ne contient qu'une image imprimée au noir. Nous avons d'ailleurs beaucoup de mal à distinguer ce que représente cette image, et elle ne nous donne pas beaucoup d'information concernant la suite.



Ensuite, lorsque l'on tourne la page, nous avons une page de titre très recherchée. Nous avons le nom de l'auteur et le titre du livre en page de droite, et en transparence nous voyons le traducteur, l'édition et l'année de parution. Ces mentions sont imprimées au dos de la page suivante en effet miroir, et grâce à la transparence de la page nous pouvons les lire sur cette première page de titre.

Ensuite nous avons une seconde double page de titre avec l'édition et l'année de parution en page de droite, puis avec ce même jeu de transparence nous avons les mentions légales et la mention « du même auteur » sur cette même page. En page de gauche nous avons le texte écrit en miroir que nous avons retrouvé sur la première page.





Sur la double page suivante nous avons une citation, avec encore une fois ce jeu de transparence. La citation y est inscrite sur cette page, mais certains mots sont inscrits sur le verso avec cet effet de transparence. Nous pouvons donc lire le début d'une phrase sur cette page, et la suite est complétée par des mots en transparence.
Au bas de la page nous avons un début de citation qui se poursuit sur la double page suivante. La page suivant amène la fin de la citation et une nouvelle citation en bas de page.
Ensuite, sur les deux doubles pages suivantes nous avons une photographie au noir en page de droite avec une page de gauche laissée blanche.

Le premier chapitre commence en page 15, ce qui donne encore la possibilité au lecteur de bénéficier de 14 pages de titre pour s'immerger dans l'univers de l'ouvrage avant de commencer la lecture du texte principal.

c. Le papier

Le papier tient une place des plus importante dans le livre, car le livre est composé de papier, de feuilles de papier reliées entre elles. Le papier représente le support du contenu, c'est sur lui que sont inscrits les caractères. Il représente donc la base du livre et son essence. C'est pourquoi le choix du papier est important, car il doit être en adéquation avec le contenu qu'il viendra accueillir. Le papier était fabriqué à partir de vieux chiffons de lin jusqu'au XIXe siècle, puis, pour faire face à la pénurie du chiffon, il a finalement était fabriqué à partir du bois. En revanche, le bois contient de la lignine qui fait jaunir le papier des livres à long terme et après exposition au soleil. C'est pourquoi, pour améliorer la qualité du papier et la qualité de conservation, la lignine a finalement était enlevé par des traitements chimiques, pour pouvoir bénéficier d'un papier blanc, qui ne jaunit jamais. Les livres qui paraissent aujourd'hui sont donc réalisés sur un papier blanc qui ne jaunit pas, et nous voyons là une première recherche de qualité et de blancheur de papier pour rendre le livre plus « beau », bien que certain trouve du charme aux livres qui jaunissent.

Pour illustrer l'importance du papier, nous pouvons nous aider essentiellement des livres jeunesse qui donne une grande importance au papier, par le toucher notamment, car ils s'adressent à un public très réceptif. Nous avons par exemple l'ouvrage Lundi de Anne Herbauts, paru aux éditions Casterman en 2004. Anne Herbauts a demandé à son éditeur de pouvoir utiliser toujours le même papier et d'en faire diminuer le grammage au fil des pages ainsi que de rendre le livre tactile par l'embossage du papier. Ces contraintes techniques ont des conséquences notables sur le contenu et la compréhension du texte.

Le thème de cet ouvrage est la perte et la mort et ceci vient se matérialiser dans la forme de l'objet elle-même. Anne Herbauts nous dit d'ailleurs que « dans cet ouvrage la perte du personnage est signifiée par la perte de la matière même du livre, le papier »[32]. En effet, au fil du récit, la neige recouvre Lundi, le personnage principal, jusqu'à ce qu'il disparaisse.

La neige peut également être touchée avec une technique d'embossage.

Dans le récit, Lundi disparaît progressivement sous une couche de neige de plus en plus épaisse, et dans un même temps, le grammage du papier s'amenuise au fil des pages. Le livre que l'on feuillette, perd ainsi peu à peu de sa substance au fil de la lecture.

---

[32] CNDP, *Rencontre avec Anne Herbauts*, consulté le 17 août 2014, en ligne sur : http://www.cndp.fr/crdp-creteil/telemaque/auteurs/anne-herbauts.htm

Le papier très fin devient alors transparent, et Anne Herbauts s'en est également servi. Les pages en transparence permettent de voir ce qui est passé et ce qui est à venir.

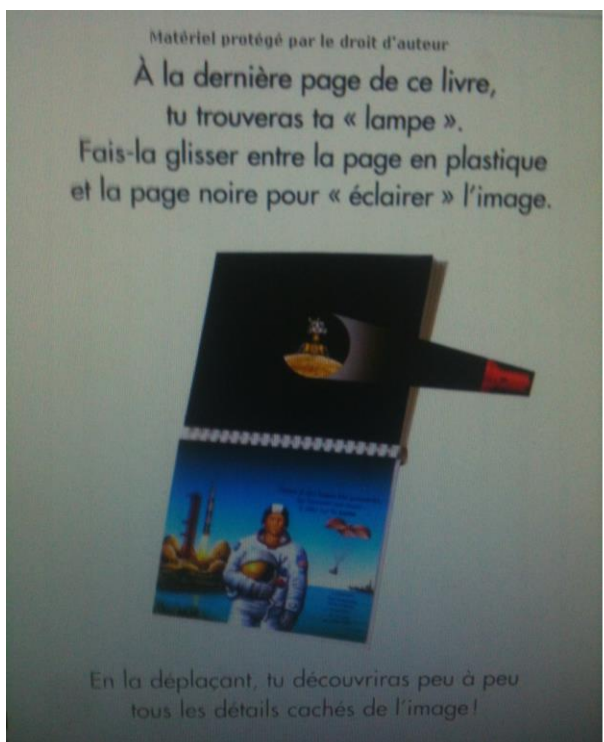
Nous pouvons prendre également un autre exemple avec la collection « Mes premières découvertes » aux éditions Gallimard. Nous avons par exemple l'ouvrage *La terre et le ciel* qui joue avec la transparence des feuilles pour ajouter une certaine dimension au livre.



Nous voyons ici sur la quatrième de couverture de l'ouvrage un exemple des pages intérieures avec la pomme coupée en son centre sur la page, puis la feuille transparente qui vient « fermer » la pomme et donner une autre image, celle de la pomme entière.

Dans cette même collection nous avons un autre exemple de jeu avec le papier sur le livre *Le ciel et l'espace* de Claude Delafosse.





Ici nous avons encore un jeu avec la transparence des pages. Nous avons un fond noir qui cache le contenu de la page dans un premier temps, puis en passant la « lampe » blanche entre deux plastiques, le contenu apparaît en cachant le fond noir et en y mettant un fond blanc à place.

Également, parmi les publications jeunesse, nous avons bien d'autres exemples de jeu sur le papier, notamment avec les livres pop-up, ou les livres à tirettes qui permettent d'exploiter au maximum le papier et rendre le livre ludique et interactif. Nous avons par exemple l'ouvrage *Diego et Clic prennent une photo !* de Lara Bergen paru aux éditions Albin Michel en 2007.

L'ouvrage a lui-même une forme d'appareil photo et nous voyons en haut à droite un « bouton » rouge qui permet de prendre une photo.



Nous voyons sur chacune des pages intérieures un petit carré qui est coupé dans le papier et qui permet de mettre l'œil, comme pour prendre une photo dans un appareil photo. En appuyant sur le bouton rouge, nous pouvons constater un bruit d'appareil photo.





Aussi, nous voyons sur chaque page une tirette qui fait surgir une image, cette image est la réponse à la question posée dans le texte principal de la page.

Nous pouvons encore prendre l’exemple de l’ouvrage intitulé *Le petit camion de pompier*, de Valérie Crate paru aux éditions Hemma en 2009. Nous avons un exemple différent de tirette, mais ici c’est avec le volant que l’on tourne que l’on fait apparaitre un texte différent sur la page.



Enfin, pour nous détacher de l’édition jeunesse, nous pouvons prendre l’exemple de *Barceló avant « Barceló »*, de Miquel Barceló qui est un catalogue de l'exposition paru en 2009. Ici ce qui fait l’importance de cet ouvrage est le papier utilisé pour le réaliser. Le catalogue est réalisé avec le même papier que nous trouvons sur les annuaires. Le grammage et la couleur sont similaires, ce qui donne directement l’impression au lecteur d’être en présence d’un annuaire. La perception de l’objet change totalement lorsque nous sommes en présence d’un type de papier particulier, qui ramène ici à des codes que nous connaissons dans l’annuaire. Les livres, et principalement les romans, sont tous réalisés sur le même type de papier que nous connaissons et dont nous avons l’habitude, c’est pourquoi, un simple changement de papier peut changer totalement la dimension d’un livre et la perception que nous avons de lui.

Nous voyons bien avec ses exemples que le papier est également un moyen pour l’éditeur de donner une compréhension du contenu à découvrir. Dans ces exemples de livres jeunesse, le papier est d’ailleurs l’unique condition de compréhension de l’ouvrage, et le livre est entièrement basé sur le jeu du papier. Ces choix sont des choix délibérés de l’éditeur qui, en faisant du papier une composante principale de la compréhension du texte, amène à l’ouvrage une autre dimension et notamment celle du toucher et du jeu avec la variance des styles de fabrication du papier.

d. La mise en page

Le texte peut être lu et interprété de différentes manières, selon son montage. Le graphiste a le pouvoir de valoriser, neutraliser, voire rendre inaccessible un texte grâce à sa mise en page. Il fait du texte ce qu'il veut et peut lui donner bien des apparences. La mise en page du texte doit être en corrélation avec le contenu, pour rendre le texte intelligent et sa lecture facilité au maximum. Selon l'interprétation que le graphiste a de l'œuvre, la mise en page sera différente, l'objet livre sera différent, et c'est aussi par l'objet que le lecteur se donne une idée du livre. Ce travail de montage de l'ouvrage requiert donc une place très importante dans le travail éditorial et dans la signification du livre aux yeux du lecteur.

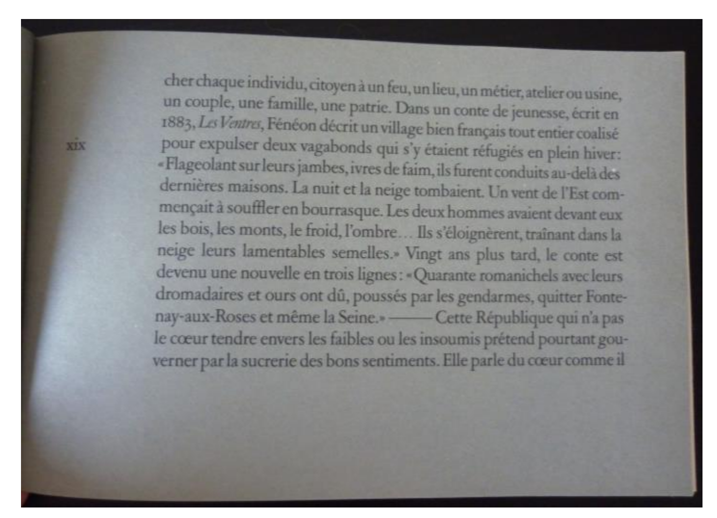
Ici nous allons également nous aider d'un corpus d'ouvrage pour illustrer nos propos.

Nous pouvons prendre l'exemple de *Nouvelles en trois lignes* de Félix Fénéon dont nous avons déjà parlé en amont.

Au niveau de sa fabrication, le format est un format à l'italienne de 11,5 cm par 17 cm. Le dos est carré collé et la couverture cartonnée. Nous voyons la présence d'une jaquette qui, lorsqu'on la déplie, fait office d'index.

L'intégralité de l'ouvrage est imprimée au noir et il n'y a pas d'illustration. Nous y voyons une grande recherche de sobriété.

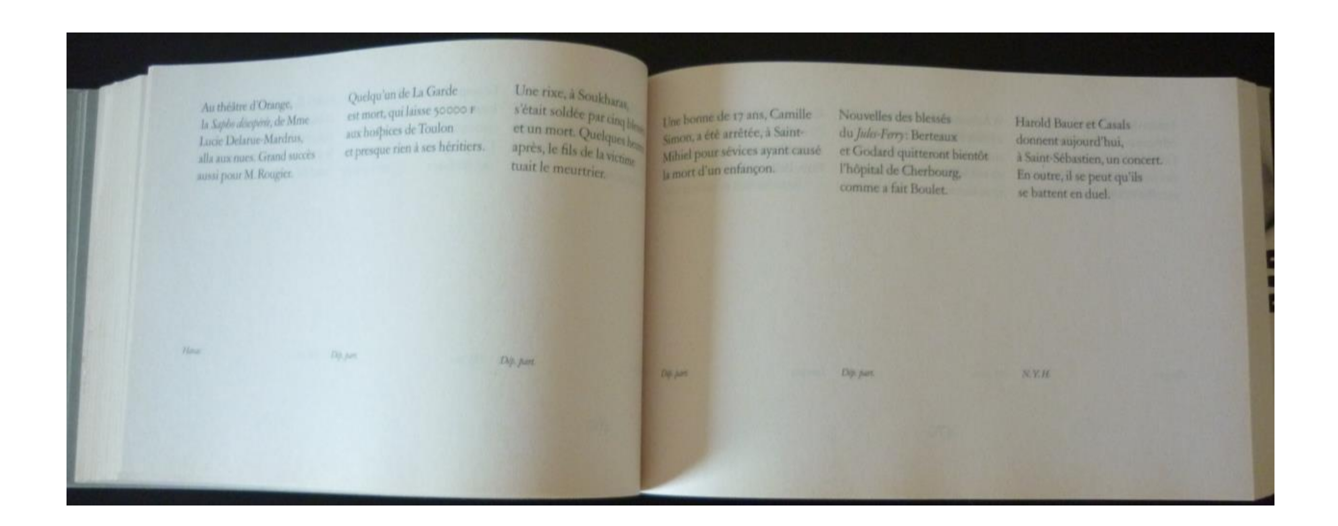
Tout d'abord concernant la préface nous y voyons une mise en page particulière. Les marges de pied et de petit fond sont très importantes, tandis que les marges de tête et de grand fond sont beaucoup plus petites, ce qui nous donne un texte, non pas centré dans la page mais centré en haut à droite de la page. Ceci nous donne une esthétique de la page à regarder, le texte dans la page est organisé de telle façon qu'il contribue à une image esthétique de la page.



xix

cher chaque individu, citoyen à un feu, un lieu, un métier, atelier ou usine, un couple, une famille, une patrie. Dans un conte de jeunesse, écrit en 1883, *Les Ventres*, Fénéon décrit un village bien français tout entier coalisé pour expulser deux vagabonds qui s'y étaient réfugiés en plein hiver: «Flageolant sur leurs jambes, ivres de faim, ils furent conduits au-delà des dernières maisons. La nuit et la neige tombaient. Un vent de l'Est commençait à souffler en bourrasque. Les deux hommes avaient devant eux les bois, les monts, le froid, l'ombre… Ils s'éloignèrent, traînant dans la neige leurs lamentables semelles.» Vingt ans plus tard, le conte est devenu une nouvelle en trois lignes: «Quarante romanichels avec leurs dromadaires et ours ont dû, poussés par les gendarmes, quitter Fontenay-aux-Roses et même la Seine.» ——— Cette République qui n'a pas le cœur tendre envers les faibles ou les insoumis prétend pourtant gouverner par la sucrerie des bons sentiments. Elle parle du cœur comme il

L’intérieur de l’ouvrage est imprimé sur du papier très fin, avec une mise en page très sobre ce qui donne une impression de livre très élégant, voire luxueux.
Le texte principal est mis en page de la même façon tout au long de l’ouvrage.



Au théâtre d'Orange,
la *Sapho désespérée*, de Mme
Lucie Delarue-Mardrus,
alla aux nues. Grand succès
aussi pour M. Rougier.

Quelqu'un de La Garde
est mort, qui laisse 50000 F
aux hospices de Toulon
et presque rien à ses héritiers.

Une rixe, à Soukharas,
s'était soldée par cinq
et un mort. Quelques
après, le fils de la victime
tuait le meurtrier.

Une bonne de 17 ans, Camille
Simon, a été arrêtée, à Saint-
Mihiel pour sévices ayant causé
la mort d'un enfançon.

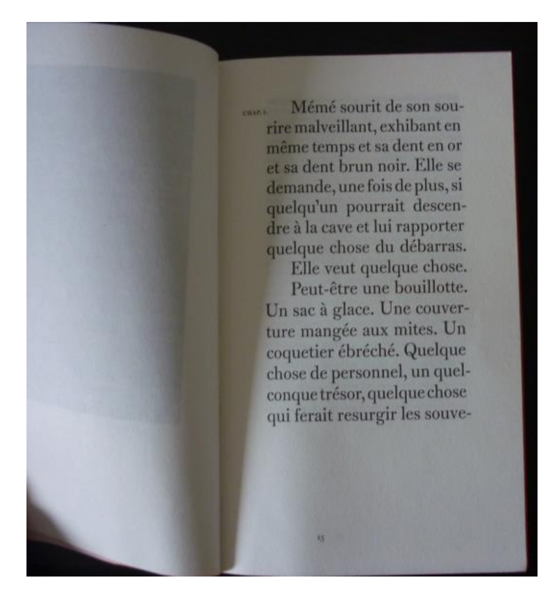
Nouvelles des blessés
du *Jules-Ferry* : Berteaux
et Godard quitteront bientôt
l'hôpital de Cherbourg,
comme a fait Boulet.

Harold Bauer et Casals
donnent aujourd'hui,
à Saint-Sébastien, un concert.
En outre, il se peut qu'ils
se battent en duel.

Pour rappeler le titre de l’ouvrage, nous avons des blocs de texte, trois sur chaque page avec très peu de texte, cinq lignes par bloc environ. La page est sectionnée en trois colonnes de texte.
Dans la double page, nous avons une présence du blanc très grande, car il y a très peu de texte sur chaque page. Ce choix éditorial a été fait pour épurer le texte au maximum. Le texte est mis en valeur par le blanc, ainsi le texte surgit véritablement de la page. Nous voyons cela également avec le foliotage qui n’est pas présent sur toutes les pages mais toutes les dix pages seulement, dans une typographie encore une fois très élégante. Ceci participe à la logique d’épuration du texte. Le paratexte n’est justement pas présent ici, il n’y a rien qui détourne l’attention du texte qui est véritablement mis en exergue sur l’espace de la page.
Ici nous voyons que le texte est mis en valeur par la mise en page de l’ouvrage et donc par l’objet livre. Ce texte, sur un autre support ne se lirait pas de la même façon. Avec ce livre, nous avons une façon bien particulière de lire et d’aborder le texte. Les choix de l’éditeur et du graphiste sont réellement déterminants dans la façon de lire ce texte. L’objet livre donne ici une plus-value au texte, il le met en valeur et le sublime. Le rôle de l’objet, dans ce type d’ouvrage est très important car il donne vie au texte, il lui donne forme et il le détermine.

Nous pouvons prendre un autre exemple avec l’ouvrage *Red le démon* de Gilbert Sorrentino que nous avons présenté plus tôt. Au niveau de sa fabrication il a un format de 19,5 cm par

12,5 cm. Son dos est carré collé avec une couverture cartonnée souple et nous voyons d’emblée que la tranche du livre est colorée en rouge.



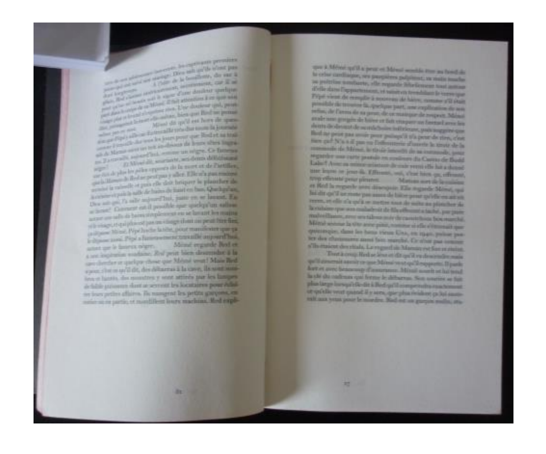
CHAP. I. Mémé sourit de son sourire malveillant, exhibant en même temps et sa dent en or et sa dent brun noir. Elle se demande, une fois de plus, si quelqu’un pourrait descendre à la cave et lui rapporter quelque chose du débarras.

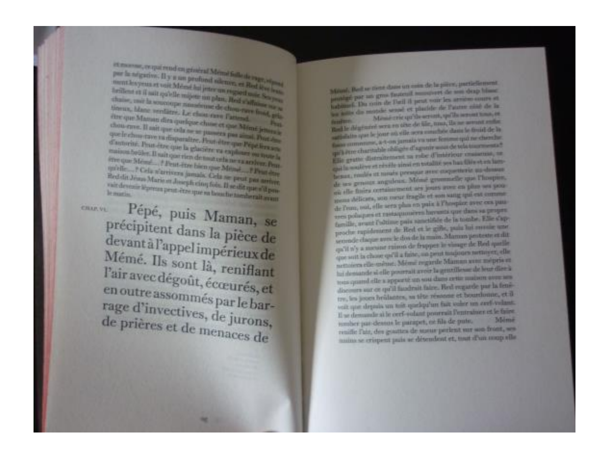
Elle veut quelque chose.

Peut-être une bouillotte. Un sac à glace. Une couverture mangée aux mites. Un coquetier ébréché. Quelque chose de personnel, un quelconque trésor, quelque chose qui ferait resurgir les souve-

Le chapitre commence avec une typographie très grosse et des marges très importantes, avec notamment la marge de pied qui représente 55 mm.
La marge de tête compte 15mm, la marge de grand fond, 25 mm, et la marge de petit fond 20 mm.
Avec ces marges assez importantes nous avons une grande présence du blanc sur la page. Le texte représente une petite colonne par rapport au format de la page, centré dans la page, comme resserré sur lui-même pour ne pas déborder en dehors de son cadre.

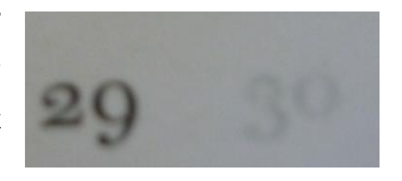
Ensuite sur la double page suivante le texte principal est dans un corps beaucoup plus petit.
L’idée de cet ouvrage est de n’effectuer aucun retour à la ligne, et de ne créer aucun paragraphe.
Contrairement à la mise en page classique d’un livre qui veut démarquer clairement ses chapitres et paragraphes du premier coup d’œil, ici nous avons l’effet inverse. Tout le texte est présenté de façon linéaire, ce qui ne facilite pas la lecture. En effet, le lecteur est habitué depuis très longtemps aux normes de présentation d’un livre, comme nous l’avons vu dans l’historique du livre. Ce type de mise en page bouleverse donc les habitudes du lecteur qui ne retrouve pas ses repères et doit apprendre une nouvelle façon de lire un texte.
Tout de même, pour marquer les paragraphes, des alinéas sont effectués, sans retours à la ligne.




Pépé, puis Maman, se précipitent dans la pièce de devant à l'appel impérieux de Mémé. Ils sont là, reniflant l'air avec dégoût, écœurés, et en outre assommés par le barrage d'invectives, de jurons, de prières et de menaces de

Nous avons également une distinction en ce qui concerne les chapitres. Un retour à la ligne est effectué pour chaque chapitre et en marge nous avons la mention du numéro du chapitre. Aussi, comme nous le voyons sur l'image de droite le texte est écrit en corps important pour annoncer le début de chapitre. La typographie redevient en texte courant lorsque l'on passe à la page suivante. Ces choix de mise en page ont pour but d'accentuer l'écriture-fleuve de l'auteur. La mise en page contribue à faire ressortir un rythme d'écriture qui est en adéquation avec le contenu. Ici la mise en page vient donner du sens au contenu et contribue à donner un rythme de lecture qui se ressent dans la lecture et la compréhension du texte.

La présence du foliotage se retrouve au commencement du premier chapitre, en page 15. Il y a également une particularité sur le foliotage avec un effet de transparence (celui que nous retrouvons dans les pages de titre vu plus haut). Nous avons notre folio, puis en transparence nous voyons le folio de la page suivante, en effet miroir. Les folios des pages de gauche sont donc tous inscrits en miroir et ils sont visibles en page de droite.



Lorsque l'on feuillète l'ouvrage au premier abord, nous avons une impression de texte un peu brouillon, car justement nous nous attendons toujours à une mise en page propre, et avec des paragraphes très marqués. Ici tout le texte se suit et nous avons des variations importantes au niveau du corps de la typographie, ce qui donne un effet de désordre.
Ce texte peut sembler difficile à lire car nous ne sommes pas habitué à ce type de mise en page et c'est justement sur cela que l'éditeur a voulu jouer, il a voulu provoquer le lecteur en lui proposant quelque chose de très décalé et non en phase avec ses habitudes.

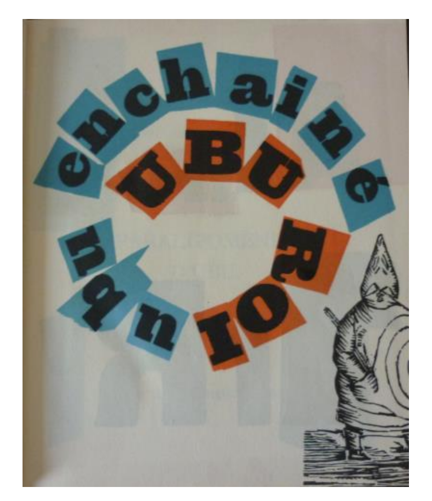
e. La typographie

Le travail typographique est central dans la plupart des ouvrages. Cet exercice de mise en forme du texte doit bien sûr, lui aussi, être pensé en fonction de son contenu mais aussi de sa clarté.

« Tout graphiste qui se respecte restera persuadé que la forme qu'il élabore ne relève pas uniquement d'un acte esthétique mais aussi d'une transformation agissant directement sur la perception du contenu. [33]»

Le graphiste, en composant un texte selon les règles typographiques, agira directement sur la qualité de la lecture. Son travail a une grande influence sur la perception du contenu car l'apparence du texte se modifie selon l'atmosphère typographique créée.

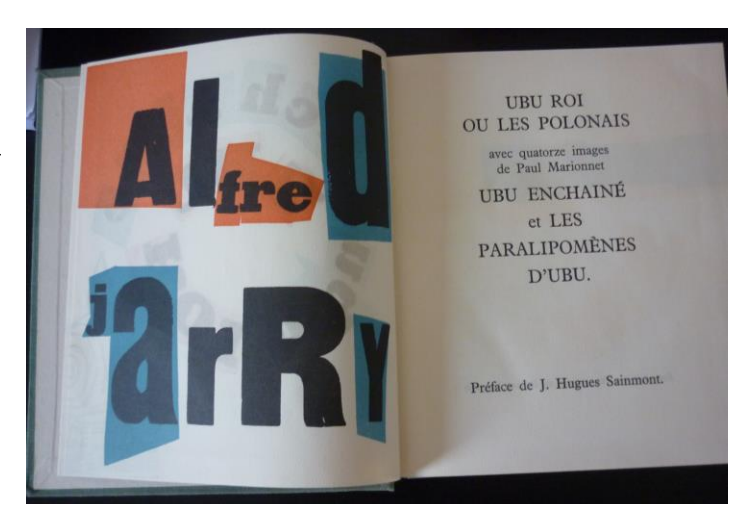
Pour mieux comprendre ce travail sur la typographie, nous allons nous aider d'un ouvrage, *Ubu roi* de Alfred Jarry, paru au Club français du livre en 1950, où le maquettiste, Pierre Faucheux, a joué sur la typographie volontairement pour amener une façon de lire le texte.
Le jeu typographique s'illustre dès la première page de titre.

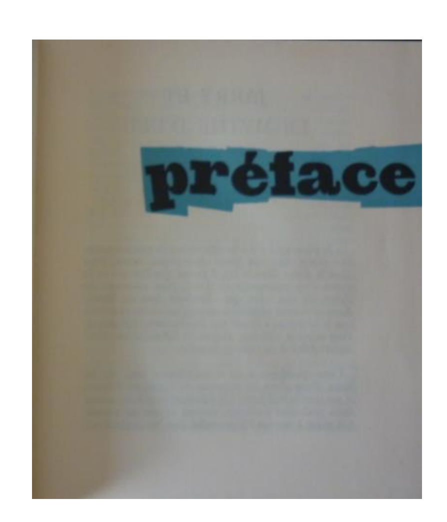


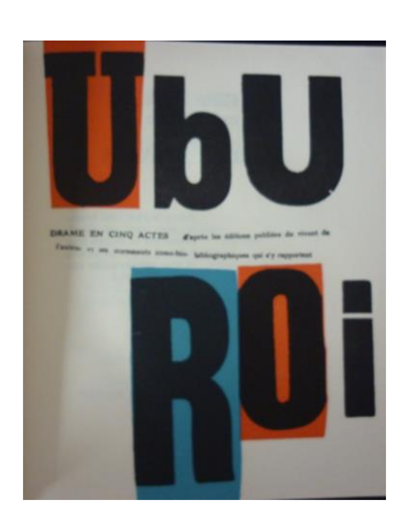
Les caractères représentent une spirale et sont encadrés de bloc de couleur. Nous y voyons les titres des deux pièces de théâtre présentées dans l'ouvrage. Le titre de la première pièce *Ubu Roi* présente des caractères encadrés d'orange. Le titre de la deuxième pièce *Ubu enchainé* voit ses caractères encadrés de bleu. *Ubu roi* est en capital tandis que *Ubu enchainé* est en bas de casse. Nous avons ici une mise en avant du titre *Ubu roi* car la pièce compose la première partie de l'ouvrage.

[33] Op.cit. Matthieu Cordier, *Le livre comme espace d'interprétation*, consulté le 3 juin, en ligne sur : http://rhizomesonore.free.fr/contents/le-livre-en-tant-qu-objet.html

Sur la double page suivante nous avons en page de gauche le nom de l'auteur et nous y voyons un jeu sur la grosseur des caractères, l'utilisation de la capitale et du bas de casse et nous retrouvons les blocs oranges et bleu qui encadrent certains caractères.







Lorsque nous tournons encore une fois la page, nous avons la présentation de la préface, avec encore un jeu sur la typographie, cette fois-ci avec l'inclinaison de la lettre « p » de « préface ». Comme nous pouvons le voir sur l'image de gauche, le mot est également entouré d'un cadre bleu.

Après la préface, nous arrivons au titre de la première pièce, rappelé encore une fois avec ce jeu de typographie. Comme nous le voyons sur l'image de droite, il y a jeu sur le corps et la capitale et bas de casse. Certains caractères sont entourés de cadre orange ou bleu, et d'autres ne le sont pas.

Nous arrivons ensuite à la présentation des personnages, ces trois pages présentent une typographie avec un corps très élevé.

La pièce débute alors, elle est réalisée en Plantin dans un corps en 24 pt, ce qui est très gros par rapport à ce dont nous avons l'habitude de voir dans la mise en page d'un ouvrage, et le confort de lecture en est même altéré.

Toute la première pièce est réalisée dans cette typographie, ce qui nous donne l'impression que le texte prend toute la place sur l'espace de la page. Le foliotage de la pièce est dans un corps aussi gros que le texte. Alors qu'en général, les graphistes tentent de le faire oublier ; ici nous avons l'impression qu'il est aussi important que le texte.

En page 219 nous avons la deuxième pièce de théâtre qui est introduite de la même façon que les précédents titres, avec un jeu sur la capitale et bas de casse, sur l'espacement des caractères, sur leur taille, et nous retrouvons encore une fois les cadres oranges et bleu qui viennent encadrés les caractères.

Cette deuxième pièce n'est pas maquettée dans le même corps que la première, principale. La typographie est du Plantin également mais dans un corps en 14 pt, qui est beaucoup moins important, et cette fois ci nous avons un bon confort de lecture.

En revanche même lorsque l'on passe à la seconde pièce, le corps du foliotage reste aussi gros que celui de la pièce principale ce qui nous donne ici un foliotage plus gros que le corps du texte et donc plus présent dans la page que le texte lui-même. Ceci est très inhabituel car dans la majorité des ouvrage, le paratexte tente de se faire oublier dans l'espace de la page pour ne pas empiéter sur le texte et garder un confort de lecture optimal, ce qui est l'inverse ici. Pierre Faucheux a voulu bousculer les habitudes de lecture en donnant une interprétation du texte. Ces choix typographiques peuvent ici évoquer le jeu théâtral de la pièce et reproduire une sorte d'oralité par la grosseur du corps des caractères. En effet, les caractères dans un corps élevés peuvent signifier la prise de parole avec une voix assez forte, comme dans le jeu d'une pièce de théâtre.

Avec cet ouvrage, nous voyons donc que le texte n'est pas sujet à être interprété de la même manière selon qu'il soit lu indépendamment du livre ou au sein de cet ouvrage. Le livre, en tant qu'il est un objet, donne au lecteur une façon de lire, une façon d'appréhender le texte et l'éditeur, par cette mise en page donne une façon d'appréhender la pièce de théâtre en la mettant en valeur par le corps élevé de la typographie. C'est l'interprétation de la pièce par l'éditeur et il la propose aux lecteurs.

f. L’illustration

L’illustration joue un rôle important dans la définition de l’espace de la page. L’illustration, en vignette ou pleine page, peut se trouver dans toutes les régions du livre, en couverture ou pages de titre comme nous l’avons vu plus haut, ou au sein du contenu, dans le corps du texte ou en regard.

La présence des illustrations dans un livre peut relever d’une stratégie de l’éditeur, financière, commerciale ou technique.

Au même titre que les autres éléments du paratexte que nous avons vu précédemment, l’image joue un rôle essentiel dans l’organisation de l’espace physique du livre. Elle a dans un premier temps pour rôle de se placer parmi le texte et d’offrir une esthétique de l’espace de la page, mais elle donne aussi au lecteur une façon d’aborder le contenu d’un ouvrage. L’image, pleine page ou en vignette, en regard ou dans le corps du texte va avoir des influences sur la lecture et la perception du livre par le lecteur.

Pour illustrer ceci nous allons nous appuyer sur un ouvrage de Marc Villard et Julien Magre, *La route de modesto* paru aux éditions Bio éditeur en 2008.

L’ouvrage est composé de deux parties, une partie comportant une nouvelle et une partie comportant des photographies. Ces deux parties ont une signification bien précise. En effet, dans la nouvelle, nous avons un récit de « voyage » en voiture et les photographies viennent accompagner ce voyage, car elles défilent au gré de l’histoire et finalement, les photographies ont pour rôle de montrer au lecteur le paysage qui défile avec l’avancement de la voiture. Il y a ici une idée de continuité, de déroulement, d’avancement de l’histoire. Comme le fait la nouvelle, les photographies amènent le lecteur dans un voyage et un déroulement de l’histoire. Il y a un jeu entre le texte et l’image. Ces choix éditoriaux permettent de proposer au lecteur plusieurs façons d’appréhender l’ouvrage : il peut s’appréhender en lisant la nouvelle seulement dans un premier temps, puis les photographies ensuite. Aussi, il peut s’aborder par les photographies dans un premier temps, puis la lecture de la nouvelle dans un second temps. Ou encore, la lecture de la nouvelle peut être faite en parallèle de la contemplation des photographies.

Nous avons donc vu ici que le paratexte tient une place des plus importante dans le livre et détermine la compréhension du contenu de l'ouvrage. La matérialité du livre joue donc un rôle conséquent dans le livre et, au même titre que le contenu, il est source de compréhension et le graphiste « écrit » le livre, au même titre que l'écrivain ou l'illustrateur. Nous allons maintenant voir que la matérialité du livre, au-delà de son aspect paratextuel et de compréhension du contenu, amène aussi des perceptions et des représentations du livre, et ce, depuis l'apparition du livre.

PARTIE 2 : LA PERCEPTION DU LIVRE ET SES REPRÉSENTATIONS

Comme nous l'avons vu dans une première partie, le livre est plus qu'un contenu, il est un véritable objet. De même que la matérialité de cet objet induit de multiples conséquences sur la perception du livre par le lecteur, elle induit dans un même temps de nombreuses représentations culturelles que nous allons observer ici.

Le livre est bien des choses. Il peut être vu comme un lieu où repose la mémoire, donc un moyen de conservation. Il peut aussi être perçu comme un moyen de surmonter les contraintes du temps et de l'espace, par le voyage qu'offre la lecture. Également il peut être un objet qui permet d'avoir une réflexion, ou il peut être simplement source d'un bonheur, où le lecteur y trouve refuge pour s'évader. D'un point de vu plus culturel, le livre évoque la diffusion des idées, la découverte, l'apprentissage ou l'acculturation[34]. Comme nous allons le voir également, le livre procure de l'émotion, du rêve et peut être perçu comme une seconde vie que nous vivons à travers lui. C'est aussi un objet qui est vecteur de lien social par le fait des discussions autour du livre (et notamment dans les lieux spécialisés du livre comme les bibliothèques, médiathèques, salons de livres, ou librairies).

Quoi qu'il en soit, le livre peut être vu comme un véritable compagnon que l'on peut prendre avec soi partout et dans lequel on peut entrer à tout moment.

Le livre n'est pas un objet comme les autres. C'est l'objet le plus intime qui soit, celui qui nous accompagne partout, tout le temps, sous tous les climats, durant toute notre vie, jusqu'aux endroits les plus interdits. Un objet si proche de nous, si lié à nous, que les pulsions ou répulsions (ce qui représente sensiblement la même chose) que nous éprouvons avec lui nous sont si passionnelles, si entières et si puissantes, qu'elles parviennent à nous dépasser.[35]

Aujourd'hui nous voyons que malgré l'apparition du numérique et toutes les possibilités qu'il offre pour supporter un contenu, le livre reste encore un objet particulier et le lecteur y est attaché grâce à sa matérialité qui fait de lui un objet de résistance[36].

[34] Alberto Manguel, *Le voyageur et la tour*, Actes Sud, 2013

[35] Daniel Berland, *La littérature est un plaisir de combat*, consulté le 3 mai 2014, en ligne sur : http://www.wobook.com/WBr241W3gu3J-3-f-a/PAGE-143/Page-3.html

[36] Milad Doueihi, *Le livre à l'heure du numérique : objet fétiche, objet de résistance*, La Découverte, 2009.

A) LA PERCEPTION DU LIVRE

a. Les sens

Le livre est un objet qui s'appréhende avec les sens, la vue, l'ouïe, le toucher et l'odorat et qui procure de l'émotion[37].

Comme nous l'avons vu plus haut, le livre n'est pas seulement un contenu et son utilisation ne relève donc pas que d'une simple lecture de contenu. Tout un processus est aussi déployé lorsque nous ouvrons un livre et cela induit des conséquences sur notre perception de l'objet.

« Aussi la lecture n'est-elle pas qu'un plaisir intellectuel, mais une expérience complexe touchant les cinq sens : le toucher qui palpe le papier et tâte la couverture, l'odorat qui flaire le feuillet et hume l'encre et la colle, l'ouïe qui enregistre le froissement des pages et le craquement du dos, la vue qui ne déchiffre pas les seuls signes, mais contemple la double page, embrasse les feuillets en éventails, et en tire un message[38] »

Ici, plus qu'une lecture intellectuelle, nous voyons que le livre nous apporte également des expériences relevant de l'émotion, du sentiment et du ressenti. Il nous fait vivre des émotions, consciemment ou inconsciemment, et ceci est dû à sa matérialité.

« Les vrais livres n'ont pas été faits pour être lus, ils ont été faits à d'autres fins, bien plus exquises à mes yeux. Ils ont été faits beaux par l'impression, la page et la reliure pour qu'ils charment mon œil comme une peinture, ils ont été faits pour qu'on les câline, pour qu'on les porte sous le bras, et pour qu'on s'endorme dessus[39]. »

Nous voyons ici que le livre est pensé selon plusieurs critères. Dans un premier temps, et comme nous l'avons vu, l'objet livre vient apporter du sens au contenu, le mettre en exergue et faciliter sa compréhension. Mais nous pouvons également dire que le livre est pensé à d'autres fins, qui sont celles de la perception, pour amener le lecteur à ressentir des choses en présence de cet objet. Cela passe par les sens. Nous commençons à percevoir le livre en le regardant, nous nous en faisons une idée, nous en avons un premier sentiment, puis en le

[37] Ibid

[38] Evanghélia Stead, *La chair du livre*, PU Paris-Sorbonne, 2012

[39] Richard Le Gallienne, *on book-Collectors*, in Retrospective Reviews, 1896.

touchant, le soupesant, ce qui nous amène à sentir le grain du papier et avoir une idée du volume par son poids, nous pouvons ensuite le sentir, avec l'odeur des pages que nous tournons, puis dans ce même temps entendre le bruit des pages que nous feuilletons. Toutes ces choses perçues par les sens vont nous mettre dans une certaine condition, une certaine atmosphère, que nous n'avons qu'en présence d'un livre. Dès le moment où nous avons un livre entre les mains, plusieurs dimensions entrent en jeu, ce qui va nous permettre d'avoir une certaine perception de l'objet.

Plus qu'une simple lecture de contenu, tous nos sens sont sollicités et c'est ce que nous dit Ruedi Baur, graphiste :

« Tous les sens se trouvent sollicités. La dimension tactile rejoint l'appréciation visuelle : remarquer dans un premier temps la tranche ou bien la couverture dans un rayonnage ; ressentir les proportions de l'objet ; toucher la couverture ; soupeser l'objet en le tenant, main ouverte sous la reliure ; l'ouvrir à la première page, au milieu ou à la fin ; le feuilleter ; sentir la texture du papier ; apprécier la qualité d'impression, le déroulé des pages ; se trouver confronté à la composition de chaque double-page, au rapport entre les pleins et les vides ; se voir saisi par une image particulière, par une légende ou par un bout de texte. J'ajouterais : sentir l'encre de l'impression ; voir le détail typographique, l'emplacement de la pagination ; entendre le livre se refermer. »[40]

Cette matérialité qui induit une perception de l'objet par les sens va donc entraîner un rapport avec le lecteur. De cela va naître une relation physique entre les deux.

[40] Ruedi Baur, *Le Livre*, Archibooks, 2011

b. Rapport physique au livre

Le livre étant un objet, il implique un rapport physique avec le lecteur, rapport intime, corporel, voire passionnel. Le livre apparaît comme un prolongement du corps ou de la parole, et il est souvent associé à des métaphores corporelles. D'ailleurs, Anaximandre, le premier géographe du monde grec, inventa de faire tenir une tablette de terre aux dimensions de la main. Aussi, la hauteur des feuillets de papyrus était à la longueur de la cuisse du scribe et leur largeur correspondait aux dimensions de l'ouverture des bras pour qu'il soit commode de le manipuler.C'est ainsi que naît la page, en proximité avec le corps.

Le livre a une corporéité immédiate, une essence corporelle et le vocabulaire du livre révèle d'ailleurs sa parenté avec le corps humain[41].

Nous avons tout d'abord le « corps » qui est employé dans le monde du livre pour désigner la taille d'un caractère d'imprimerie.

Ensuite nous avons le mot « colonne », qui fait référence aux colonnes d'un texte et à la colonne vertébrale.

La « coiffe » du livre est la partie la plus fragile de la reliure, elle est à l'extrémité du dos d'un livre.

Nous avons également les « nerfs », qui sont placés au dos du livre et sont des cordelettes où sont cousues les cahiers.

Nous trouvons également les mots « tête » et « pied », qui désignent respectivement le haut et le bas d'une page de livre.

Aussi, la partie du livre reliant la première et la quatrième de couverture est désignée par le mot « dos ».

La lecture passe d'abord par la reconnaissance physique des caractères, reconnus en tant qu'objets. Le cerveau considère le texte comme un objet global formant un tout, il le voit avant de le décrypter et de le lire. Nous revenons ici à l'idée que le livre forme avant tout un objet et le lecteur en a une vision globale de prime abord.

De ce fait, quand nous lisons nous construisons une carte mentale du contenu, nous localisons le sens grâce à la structure du texte et à la hiérarchisation du contenu. Grâce à cela nous pouvons nous rappeler où nous avons trouvé telle ou telle information au sein du livre.

---

[41] Op.Cit. Michel Melot, *Le livre comme forme symbolique*, consulté le 3 juin 2014, en ligne sur : http://ihl.enssib.fr/le-livre-comme-forme-symbolique

Également, grâce à la matérialité du livre, sa dimension, son volume, son poids, ou encore l'épaisseur des pages lues et celle des pages restantes, nous pouvons nous repérer très aisément dans l'avancement de la lecture. Le livre, dans l'expérience de lecture, nous donne beaucoup d'information en amont, avant même d'avoir commencé la lecture.

Au-delà de l'expérience intellectuelle consistant à s'imprégner du contenu, l'expérience de lecture devient une expérience physique faisant appel au corps entier : les mains tournant les pages, les doigts suivant le texte, les jambes venant en soutien au corps, les yeux attentifs suivant les lignes et les paragraphes, les oreilles focalisées sur la concentration de lecture.

Si nous nous rapprochons des bibliophiles, nous voyons qu'ils recherchent, avant de lire le livre, des sensations au niveau des sens et ils cherchent à vivre une expérience physique avec le livre. « *Au livre se substitue un être qui charme la vue et sollicite le toucher*[42] ». Ils ne recherchent pas tant un livre pour lire mais un livre pour partager une expérience corporelle avec lui, pour le sentir, le toucher, le voir et l'entendre. C'est une expérience sensuelle qui fait appel à tous les sens, comme nous l'avons vu plus haut.

« Les livres agissent sur les hommes autant que les hommes agissent sur eux »[43].

Lorsque l'on se souvient d'un livre, on ne se souvient pas seulement de son contenu, mais aussi de sa forme, de la façon dont nous l'avons pris en main, de son odeur et du grain de ses pages. Tout cela participe à un environnement de lecture et cela va jouer sur la perception du lecteur. Cela va le mettre en condition et l'insérer dans une certaine atmosphère.

Comme nous l'avons vu, le livre est un prolongement du corps, il est conçu par le corps et afin d'être en adéquation avec lui, et ce, depuis ses débuts. Comme nous avons pu le voir dans une première partie sur l'historique, le livre a évolué en fonction des besoins, il s'est adapté à une utilisation des plus ergonomiques pour l'homme, afin qu'il puisse en user dans les meilleures conditions qui soient et il résulte de cela une véritable relation entre le corps du livre et le corps humain.

[42] Op.Cit. Evanghélia Stead, *La chair du livre*, PU Paris-Sorbonne, 2012

[43] Terrain blog, *L'objet livre*, consulté le 20 mai 2014, en ligne sur : http://blogterrain.hypotheses.org/5030

c. Relation livre-lecteur

Au-delà de la relation physique avec le livre, une autre relation s'instaure, plus spirituelle et qui est bien présente entre le livre et son lecteur. Le lecteur a plusieurs façons de percevoir le livre, de par son aspect matériel comme nous l'avons vu, et par une autre façon plus abstraite et inconsciente basée sur des acquis depuis bien des années.

Philippe Lejeune a établi la notion de pacte de lecture en 1975[44]. Il a commencé à définir cette notion dans son livre « Le pacte autobiographique » en s'attachant à définir la relation présupposée entre un lecteur et un auteur dans le cadre d'une autobiographie. Ici, le lecteur s'attend à ce qu'auteur et narrateur ne forment qu'une personne pour y raconter une vérité.

Aussi, dans le cadre d'une fiction, le lecteur s'attend à ce que le narrateur prenne du recul par rapport à sa qualité d'auteur, et par rapport à la réalité.

Un pacte est une convention passée entre deux parties en accord, ce qui suggère ici, que le lecteur et l'auteur sont en accord face au livre. Dans le cas d'une fiction l'auteur est libre du contenu, il peut écrire ce qu'il veut et l'illustrer à sa façon. En face, le lecteur doit accepter d'entrer dans cet univers proposé, ou bien refermer le livre. Ce pacte de lecture, et surtout les attentes du côté du lecteur, peut être établie par la matérialité du livre justement. Comme nous l'avons vu plus haut, les livres disent quelque chose d'eux sans même les avoir ouverts. Suivant cette matérialité, le lecteur va s'attendre à un contenu, seulement en regardant ou touchant le livre. En effet, comme nous l'avons vu dans une première partie, une couverture très sorbe, et notamment une couverture de la collection blanche de Gallimard par exemple, peut rebuter certains lecteurs qui ne se sentent pas « capables » d'accéder à un tel texte, car la couverture évoque une littérature difficile d'accès pour un lecteur occasionnel ou un lecteur débutant. D'autre part, une couverture riche en illustration ou en couleur va permettre d'identifier un certain genre, comme le genre fantastique ou de science-fiction par exemple. Aussi, le format est à prendre un compte, ainsi que l'épaisseur du livre, qui vont donner au lecteur un premier aperçu de la densité du contenu. Nous pouvons également nous attarder sur le format poche ici qui peut véhiculer certaines représentations dans l'esprit du futur lecteur, notamment par le fait que les formats poches sont moins onéreux que les plus gros formats, et par le fait qu'il est en présence d'un ouvrage réédité. Le futur lecteur peut alors avoir une première approche du livre, déjà par le caractère moins onéreux de l'ouvrage (peut-être prendra-t-il un risque moindre en achetant cet ouvrage d'un point de vue financier), et

[44] Philippe Lejeune, « Le récit de soi, c'est lui », *Le Monde* consulté le 3 août 2014, en ligne sur : http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/05/02/philippe-lejeune-le-recit-de-soi-c-est-lui_3169697_3260.html

également par le caractère non inédit de cette publication qui est déjà paru chez un éditeur avant cette édition (il ne se trouve pas alors devant la première publication de l'ouvrage).

Chacun des deux, auteur et lecteur ont donc un rôle actif. Nous pouvons aussi ajouter dans ce pacte l'éditeur, qui va donner sa matérialité au livre. De son côté, celui-ci façonne un livre qui doit correspondre à son contenu, et de l'autre, le lecteur doit accepter d'y trouver ce contenu. Aussi, au-delà de ce pacte de lecture, une relation s'établit entre l'identité du livre et du lecteur dû à la matérialité du livre. Il existe de multiples exemplaires d'un même titre, qui sont de prime abord identiques et qui rendent difficile l'appropriation du livre par son lecteur, d'autant plus que nous considérons que le livre n'est pas un objet de consommation comme les autres et que par sa nature, nous ne pouvons y apposer de propriété.

« La reproductibilité du livre et surtout sa diffusion dans la société, font qu'il est pratiquement impossible de sortir du circuit social un titre déjà diffusé [...] En ce sens, l'"inappropriable" signifie que le livre est indéracinable : personne, ni aucune instance, n'est en mesure de se l'approprier entièrement [...] Mais le livre est inappropriable encore pour une autre raison. Il n'est ni un objet comme un autre, ni une marchandise comme une autre, et il ne peut devenir une propriété comme une autre, parce que dans les plis du livre est logée la pensée de l'auteur, et par conséquent la matérialité du livre enveloppe ce qu'il y a de plus intellectuel : le livre est l'acte même de la pensée dans son exercice public. Il "n'est donc pas une propriété ordinaire".[45] »

Toutefois, et comme nous le dit Jérôme Dupeyrat, « *le livre ne peut faire l'objet d'une appropriation exclusive, mais seulement d'appropriations plurielles et complémentaires* »[46]. Le lecteur peut s'approprier le livre dans certaines mesures quand il en fait l'acquisition. L'objet devient unique de par sa matérialité et l'utilisation que le lecteur en aura fait. Il pourra alors corner les pages, surligner des passages, mettre des annotations. Aussi, le livre s'abime par la lecture, et notamment son dos qui laisse des marques avec les multiples ouvertures du livre. Tous ces signes distinctifs physiques vont participer à l'appropriation du livre par le lecteur.[47]

[45] Leszek Brogowski, *Éditer l'art*, p.63-64

[46] Jérôme Dupeyrat, *Les livres d'artistes, entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, thèse soutenue le 30 novembre 2012 sous la direction de Leszek Brogowski, p.371-373

[47] Thibault Mahe, *Design et architecture de l'ebook*, consulté le 13 juillet 2014, en ligne sur : http://tibomahe.com/projet_epub/Text/chap2.xhtml

Également, le livre s'inscrit dans une relation avec le lecteur par un autre procédé. Nous pouvons dire que l'ouvrage n'est pas terminé tant que le lecteur ne l'a pas lu. Le livre est construit, du début à la fin, et pensé entièrement pour être lu, ouvert ou regarder. Nous pouvons dire que c'est la dernière étape de fabrication du livre, et sans celle-ci, le livre n'est pas abouti, et c'est ce que nous dit Jean-Paul Sartre :

« L'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'y a que des tracés noirs sur le papier ».

Nous pouvons également nous rapprocher de Nelson Goodman qui nous dit à ce propos :

Le roman est achevé lorsqu'il est écrit, la toile lorsqu'elle est peinte, la pièce lorsqu'elle est jouée. Mais le roman abandonné dans un tiroir, la toile stockée dans un magasin, la pièce jouée dans un théâtre vide ne remplissent pas leur fonction. Pour fonctionner, le roman doit être publié d'une façon ou d'une autre, la toile doit être montrée publiquement ou en privé, la pièce représentée devant un public. On pourrait ajouter qu'une fois publié, le roman doit être lu, qu'une fois exposée, la toile doit être regardée, etc. La publication, l'exposition, la production devant un public sont des moyens d'implémentation - et c'est ainsi que les arts entrent dans la culture. La réalisation consiste à produire une œuvre l'implémentation consiste la faire fonctionner.[48] *»*

Pour accéder à cette ultime étape de lecture, nous voyons encore une fois une relation très forte entre le livre et le lecteur. Dans cet acte de lecture, et comme nous le dit Umberto Eco, une « *coopération textuelle* »[49] s'installe entre les deux parties. En effet, le lecteur a également un rôle actif dans sa lecture. De par ses expériences, ses connaissances, sa mémoire, le lecteur va amener une certaine compréhension du contenu et l'ouvrage ne sera pas lu de la même façon en fonction des lecteurs.

Cette relation va générer des façons de manier le livre et d'en user, et ceci est dû à sa matérialité encore une fois.

En tant qu'objet, l'usage du livre est associé à des gestes, à des attitudes et à des comportements. Ce sont des objets qui circulent et s'échangent, et qui génèrent du lien social.

---

[48] Nelson Goodman, « L'implémentation dans les arts », *L'art en théorie et en action*, 1984, Paris, Gallimard, 2009, p.63

[49] Matteo Treleani, *L'objectivité dans la théorie littéraire de Umberto Eco*, consulté le 3 août 2014, en ligne sur : http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/55/56/36/PDF/Travaux_en_cours-MatteoTreleani.pdf

Aussi, depuis le XVe siècle, la lecture est intériorisée. La lecture silencieuse apparaît, c'est la lecture pour soi, appelée la lecture « par les yeux seuls et individuellement ». Par ce fait, la lecture devient intime et la relation entre le livre et le lecteur devient intime.
Apparaissent alors de nouveaux gestes, de nouveaux usages.
L'écriture met fin à la culture orale, « *elle prolonge, remplace l'oreille* »[50].

« La lecture est toujours une pratique incarnée dans des gestes, des espaces, des habitudes [51] ».

Au cours de l'histoire le livre a profondément transformé de nombreux domaines de la vie publique et intime, de l'existence spirituelle et matérielle. Il a modifié et fait naître de nombreuses pratiques : pratique individuelle de dévotion, de divertissement, de formation et de connaissance.

[50] Marshall Mc Luhan, *Pour comprendre les médias*, Seuil, 1968
[51] BNF, *Lectures et lecteurs*, consulté le 29 juillet 2014, en ligne sur : http://classes.bnf.fr/livre/arret/auteur-lecteur/lecture/01.htm

B) LES REPRESENTATIONS DU LIVRE

Au fil des époques, le livre s'est emplit de significations et de représentations. Le livre n'est pas un objet comme un autre, il est pensé et vu différemment, et dans l'esprit des hommes, le livre signifie beaucoup de choses. C'est ce que nous allons voir ici.
Dans un premier temps, et pour nous faire une idée de ce que représente le livre dans l'esprit des personnes, nous avons effectué un sondage avec comme base la question : « Pour vous, qu'est-ce qu'un livre ? ». Ainsi nous avons pu recueillir des réponses qui nous ont permis d'en tirer des conclusions. Nous avons utilisé un panel très large, qui pour nous est représentatif de l'ensemble de la population. Nous ne nous sommes pas centré sur les gros lecteurs, ni sur des bibliophiles ; nous avons interrogé toutes sortes de personnes, de classe socio-professionnelle différente, d'âge différent et avec une utilisation du livre différente. Nous voulions avoir une vision large de ce que représente le livre aux yeux de la population, c'est pourquoi, pour tenter d'être le plus neutre possible, nous n'avons pas pris en compte l'utilisation du livre par nos répondants.

a. Enquête : que représente le livre aujourd'hui ?

Avant de demander aux répondants d'argumenter leurs propos, nous avons récolté des mots clés pour déterminer ce qui leur vient en premier à l'esprit lorsqu'il pense au livre. Dans notre question, nous n'avons inséré aucun biais et nous n'avons pas présenté le contexte dans lequel était réalisée cette enquête.

Voici les mots clés que nous avons recueillis dans un premier temps :
« Culture », « aventure » (nous avons recueillis ce mot deux fois), « émotion », « pages », « voyage », « histoire » (nous avons recueillis ce mot deux fois), « énigmes », « actualité », « transmission » (nous avons recueillis ce mot deux fois), « découverte », « évasion » (nous avons recueillis ce mot trois fois), « miroir sur nos vies », « plaisir », « enrichissement », « passe-temps ».

À la récolte de ces mots clés nous pouvons déjà tirer quelques conclusions. Nous voyons que les mots qui ont été les plus cités sont « évasion », « aventure », « histoire » et « transmission ».

Ici nous avons trois idées qui ressortent. Avec l'« évasion » et l'« aventure », nous sommes en présence d'un objet qui permet de voyager dans le temps et l'espace, comme nous allons le voir plus tard ; avec l'« histoire », nous sommes en présence d'un objet qui permet de conserver une trace de l'histoire, donc c'est un objet qui permet la conservation ; puis avec la « transmission », nous sommes en présence d'un objet vecteur de lien social qui permet la transmission d'idée et de pensée.
Aussi, lorsque nous regardons globalement cette énumération de mots clés, nous voyons que le livre, suivant les personnes, est attaché à des représentations bien différentes, mais que dans l'ensemble, et pour tout le monde, le livre est qualifié avec des mots plutôt positifs.
Pour en tirer une première conclusion ici, nous pouvons dire que le livre représente la culture et la conservation de celle-ci, un plaisir avec un voyage et une découverte qu'il propose, ainsi que de l'émotion.

Pour approfondir cela, nous leur avons demandé de s'exprimer en formant des phrases, toujours sans insérer de biais dans la question qui était toujours la même, « pour vous, qu'est-ce qu'un livre ? ».

Voici les réponses obtenues :

« *Hé bien, un livre, pour moi c'est comme un objet sacré, il renferme une histoire qui est sortie de l'esprit de quelqu'un, ou bien un documentaire, une bibliographie, qui attise ma curiosité, on apprend avec le livre, on peut l'emporter partout, j'adore quand j'ai hâte de tourner la page suivante. Et parfois de laisser la suite pour plus tard, pour laisser du suspens. On joue finalement avec le livre. J'aime pas finir un livre quand je sens que bientôt c'est fini. Je fais souvent durer la fin en lisant par petits bouts. Sauf si j'ai déjà un livre qui m'attends et que j'ai très envie de le commencer.*
Finalement, il m'évade, me fait aller dans des autres mondes...
Il m'apporte donc beaucoup d'émotion.
En fait, dans le livre surtout, c'est que je suis curieuse de ce qu'ont écrit les auteurs, de ce qu'ils peuvent faire surgir de leur tête, surtout si je les connais déjà, ou si ils m'ont été passionnément recommandé.
Le livre transmet l'histoire, il est culturel. »

Ici nous voyons que dès la première phrase, avec le mot « objet sacré », nous sommes en présence d'un objet bien à part dans l'esprit de cette personne. Nous avons plus loin l'évocation du mot « renferme ». Pour cette personne, le livre est bien un objet, un contenant, qui accueille en son sein un contenu.

Nous voyons ensuite de l'émotion avec le mot « j'adore », et nous voyons une certaine impatience avec le mot « hâte », qui montre que le livre lui procure une véritable émotion qu'elle vit au fil de la lecture. Cette notion d'émotion est encore une fois présente avec « Et parfois de laisser la suite pour plus tard, pour laisser du suspens ». Cette personne joue avec le livre, sa relation avec lui est basée sur la procuration d'émotion, elle cherche à ressentir des choses, d'ailleurs, elle emploie le mot « jouer » juste après cette phrase.

Finalement, dans sa réponse, la chose qui ressort le plus est l'émotion avec des mots comme « j'aime », « j'adore », « je n'aime pas », « je sens », « envie », « passionnément », qui relèvent tous du ressenti. D'ailleurs elle nous le dit elle-même avec cette phrase : « Il m'apporte donc beaucoup d'émotion ». Elle parle aussi d'évasion et d'autres mondes, nous retrouvons ici notre idée de voyage à travers le temps et l'espace. Et enfin nous avons un aspect cultuel avec la transmission de l'histoire.

« *C'est beau à regarder, à toucher, sensuel, tourner les pages, les relire d'où que l'on veut, c'est comme toucher la terre, le bruit des pages tout ça c'est très agréable* ».

Ici, nous trouvons encore une idée d'émotion mais qui s'attache plus à la matérialité du livre avec les mots « pages » ou « terre ». Nous voyons aussi que cette expérience de lecture pour cette personne est vécue avec les sens, nous le voyons avec les verbes « regarder », « toucher », « tourner » et avec le mot « bruit ». Cette personne a employé beaucoup de verbes dans cette phrase ce qui nous mène à penser qu'elle a une relation active et physique avec le livre.

« *Un livre ça sert à lire, il a une couverture, des pages des écritures c'est un passe-temps.* »

Dans ce commentaire nous avons l'idée de matérialité du livre qui ressort avec l'évocation de la couverture, des pages et des écritures. Le premier verbe que cette personne utilise est « sert », nous avons donc ici l'idée d'utilité du livre qui surgit. Et selon cette personne, l'utilité du livre est la lecture. Nous avons enfin l'idée de loisir, de plaisir, avec le mot « passe-temps ».

« *Pour moi un livre est un condensé de bonheur ! Un Apaisement*. »
Ici, les mots employés relèvent de l'émotion avec le « bonheur » et l'« apaisement ».

« *Un livre permet de s'enrichir, c'est une approche de la culture et il y a aussi le plaisir de lire* ».
Ici nous avons plutôt l'aspect culturel du livre, avec l'enrichissement et l'approche de la culture. Le plaisir et l'émotion ressortent toutefois en fin de phrase.

« *Je dirais que c'est le reflet de l'âme de l'auteur, sinon du papier issus de l'arbre rassemblé avec de la colle, il y a de l'encre dessus, ça raconte une histoire personnelle ou imaginaire ou historique* »
Ici, nous avons une première idée qui surgit concernant « l'âme de l'auteur ». Pour cette personne, le livre est avant tout un vecteur qui permet à l'auteur de faire passer ses idées, et de faire entrer le lecteur dans son univers en tant qu'il y met son âme. Aussi, la suite de la phrase concerne des aspects très matériels, avec le papier, la colle et l'encre. Puis enfin nous avons une évocation de genres littéraires, avec la biographie d'auteur, la fiction ou le livre historique.

« *Un livre c'est quelque chose qui se lit* »
Ici nous avons un commentaire très simple. Nous pouvons toutefois relever le mot « quelque chose » qui fait référence à un objet.

« *Un livre est un support pour apprendre* »
Nous avons encore une fois l'idée de matérialité du livre avec le mot « support ». Puis nous avons une approche culturelle du livre avec le mot « apprendre ».

« *Un livre est un recueil d'idées* »
Ici nous avons l'idée de transmission des savoirs, des idées et des pensées. Cette personne pense le livre comme un vecteur de communication et de lien social.

« *Je dirais que c'est quelque chose qu'on peut lire ou regarder, avec lequel on peut tourner des pages, voir des images, et il faut qu'il y ait une couverture* »

Ici nous retrouvons le mot « quelque chose » pour qualifier le livre, qui renvoie encore une fois à sa matérialité. L'idée de matérialité se poursuit avec les mots « regarder », « tourner », « pages », « voir », « image », « couverture ». Tout ceci ramène également à l'appréhension du livre par les sens grâce aux verbes employés.

« *Un livre c'est un récit* »

« *Retranscription de l'imaginaire* »

« *C'est un support pour coucher ses idées, ses histoires et son imagination* »
Ici nous retrouvons la notion de matérialité avec le mot « support ». Nous avons également le mot « idées » qui ramène à la notion de vecteur culturel et de transmission de la pensée.

« *C'est un objet contenant des écrits qui racontent quelque chose de réel ou d'imaginaire* »
Nous retrouvons ici le mot « objet », puis le mot « contenant » qui induit la matérialité du livre.

« *Un livre est un moyen de s'évader* »
Avec le verbe « s'évader », nous avons encore une fois ici la notion de voyage.

« Une couverture, des pages, des mots »
Cette réponse montre bien la matérialité du livre.

« *Un livre sert à laisser une trace dans l'histoire de l'humanité. Il nous permet de nous rappeler et de ne pas commettre les mêmes erreurs qui auraient pu ne pas être commises* ».
Avec ce commentaire nous avons l'idée de conservation qui surgit. Et pour cette personne, cette conservation de l'histoire a un rôle très important, qui est celui de la mémoire. Ainsi, le livre ici pourrait être en mesure d'éviter à l'homme de faire des erreurs déjà commises dans le passé.

« *Une escapade ! Une découverte* »
Ici, avec le mot « escapade », nous avons l'idée de voyage.

« *Recueil qui permet d'apprendre de nouvelles choses dans n'importe quel domaine, ou bien ça peut aussi être un recueil qui me permet de m'évader* ».

« *Un moyen d'évasion, le meilleur. Quel que soit le type de livre, ça te permet de mettre la réalité de côté, d'oublier un peu ta vie et de te changer les idées* ».
Ici nous avons la notion de voyage, en s'évadant de notre « réalité » pour traverser vers une autre vie, ou un autre monde, à travers le temps et l'espace.

« *Un support de connaissance et de divertissement, transportable facilement. Également un sujet de discussion, de débat et d'échange. J'aime bien les livres parce que tu sais qu'il y a un début, une fin … Mais tu ne sais pas ce qu'il t'attend à l'intérieur !* »
Ici l'idée de support revient encore une fois et nous avons également le terme « connaissance » et « divertissement ». Aussi, pour cette personne, le livre peut être vecteur de lien social avec les termes « discussion », « débat », « échange ». Également, l'idée de début et de fin du livre rappelle l'idée que le livre est un objet complet, autonome et inscrit dans le temps.

Globalement, pour conclure sur cette enquête, nous voyons que le livre est source de multiples représentations, mais certaines idées reviennent plus fréquemment comme celle du voyage, de la connaissance et de la culture, et celle de l'émotion.
Nous avons déjà vu que l'objet livre peut être appréhendé avec les cinq sens, nous allons maintenant voir quelles ont été les représentations du livre dans l'histoire avant de détailler plus profondément les représentations du livre les plus citées, à savoir un objet de connaissance et un objet représentant l'évasion et le voyage.

b. L'histoire de la représentation du livre

« C'est peut-être aussi parce que le texte pouvait se rigidifier dans une enceinte, s'enfermer dans un rectangle net, ordonné, c'est parce qu'il pouvait se tenir la main, se feuilleter entre le pouce et l'index, se garder bien en vue à sa place, au-dehors, inamovible, thésaurisé, incorruptible, spatialement délimité, que l'ordre des livres a pu aussi longtemps offrir autant de sécurité émotionnelle, gage de légitimité et de pérennité, abri contre la fuite du temps, la dégénérescence, la mort. [52] *»*

L'histoire des représentations du livre peut être scindée en deux grandes représentations. Tout d'abord, nous avons un premier temps où le livre était rattaché à la religion, puis ensuite, et notamment à l'époque qui fait suite à la révolution de l'imprimerie au milieu du XVe siècle, nous avons une période où le livre va véritablement s'affranchir de la religion et s'emplir de bien d'autres valeurs et représentations. Le livre a donc été perçu de deux façons dans l'histoire : tout d'abord il était vu comme un « don de dieu » dans la mesure où le livre permet de porter sa parole largement, puis il était vu comme un support adaptable pour répandre un discours de manière à toucher un plus large public, grâce à l'imprimerie qui a permis de démocratiser le livre.

Depuis l'apparition du livre et notamment du codex au Ier siècle, le livre a souvent représenté un vecteur de la parole de dieu. Ce sont des supports pour la dévotion, des livres de prières[53].
La mise par écrit des textes sacrés s'est d'abord imposé en raison du caractère disparate des sources, souvent orales. Rapidement, le livre a été vu comme un moyen d'expansion de l'enseignement dans l'espace et dans le temps, et il résultait de la volonté des prêtres d'en conserver le contrôle à distance.
Le livre à cette époque représente Dieu et nous le voyons par exemple avec le Coran, qui n'est pas considéré comme un livre mais comme la manifestation de Dieu. Mahomet n'est pas dieu, mais le Coran l'est, le livre est personnifié et représente Dieu.
Pour les chrétiens le livre est également sacré, et nous voyons que l'évangile, sous sa forme matérielle de livre est respecté et vénéré[54].

[52] R. Debray, *Croire, voir, faire. Traverses*, Odile Jacob, 1999, p.64

[53] Université de Montpellier, *Le livre, de l'antiquité à la renaissance*, consulté le 20 juillet 2014 en ligne sur : http://meticebeta.univ-montp3.fr/lelivre/partie2/utilisation_du_livre_dans_les_monastres_et_les_milieux_de_cour.html

[54] Henri-Jean Martin, *Les métamorphoses du livre*, Albin Michel, 2004, p.7-16

Pendant toute cette période, jusqu'à la révolution de l'imprimerie, les livres étaient en grande majorité religieux et pendant plusieurs siècles et après le Ve siècle, le livre sert à l'expansion du christianisme.

Au moyen-âge, le clergé, qui était la principale classe lettrée et alphabétisée, ainsi qu'une partie de la noblesse consacraient la plupart de leur temps aux offices religieux. Les livres les plus répandus à cette époque étaient donc les livres d'heures ou livres de prières.
Le livre a souvent été un moyen de l'exercice religieux qui représentait une grande part du temps des personnes à l'époque. Dans les monastères bénédictins, les activités se partageaient entre les prières, le travail intellectuel et le travail manuel.
La conservation des livres dans les monastères n'avait pas toujours pour but de conserver la culture, mais c'était plutôt une façon de comprendre les textes religieux. Certains livres n'étaient d'ailleurs pas recopiés car jugés trop dangereux pour les moines. La transmission du savoir était centrée sur les livres sacrés. Le rapport au livre se définissait d'après le rapport intellectuel à Dieu, et le livre était considéré comme la transcription de la parole de Dieu.
L'Église croyait dans les pouvoirs du livre et cela s'est vu notamment par la censure. Si beaucoup de livres ont été censuré, voire détruits, c'est qu'ils étaient considérés comme représentant un certain danger. Les livres furent très tôt censurés d'un point de vue politique et religieux. Beaucoup de livres ont été brûlés, comme ceux de Protagoras, philosophe, qui remettaient en question l'existence des dieux. Également, en 303, l'empereur romain Dioclétien a fait brûler des livres chrétiens, à cause des valeurs véhiculées.
De nos jours, la censure est moindre et nous pouvons attribuer cela au fait que le livre a perdu un peu de son pouvoir. Il est moins reconnu aujourd'hui comme un objet capable de modifier les esprits.

Au-delà de la dimension religieuse, le livre a souvent été considéré comme un objet aristocratique, car il était très cher et destiné à une élite. Aussi, comme ses lecteurs, il avait une certaine élégance. Au Ier siècle avant notre ère le livre se diffusait surtout dans les milieux intellectuels et aisés. Également, la rareté des exemplaires rendaient le rapport de l'homme aux livres très particulier. Les livres étaient considérés comme des « ouvrages de référence collective » plus que comme un objet d'usage ou un moyen d'accès à la connaissance.
Le livre est vu à cette époque comme une sorte de pouvoir, et nous le voyons notamment avec Auguste, premier empereur romain au Ier siècle, qui réunit autour de lui de grands écrivains pour y gagner le contrôle des média et le pouvoir politique. De manière générale, le livre est

considéré comme la connaissance, et la connaissance est considérée comme l'accès au pouvoir.

Finalement, par cela, nous voyons que le livre est vu comme un objet qui véhicule des idées, et qui peut être considéré comme dangereux ou nuisible. Aussi, en s'attaquant au livre, nous nous attaquons directement à l'auteur, c'est une sorte de violence, et le livre peut être vu comme un moyen d'atteindre l'auteur et un courant de pensée.

À partir de la révolution de l'imprimerie, le livre tend à s'affranchir de la religion pour devenir un objet de transmission culturelle, mais aussi de pouvoir. Le deuxième millénaire de son existence a donc vu croître sa laïcisation, sa banalisation et son industrialisation.

À partir du XVe siècle, les formes que prend le livre imprimé sont une façon de programmer des usages, de baliser des lectures et de contrôler des effets. Le privilège du livre n'est, dès lors, plus réservé aux textes sacrés. Les essais ou les œuvres de fiction prennent vie dans les livres. C'est après l'apparition de l'imprimerie en 1459 que le mot « bouquin » est apparu pour désigner les livres dont « on fait peu de cas ». C'est au XIXe siècle que le livre devient moins noble, moins prestigieux, dû au processus d'industrialisation et nous voyons notamment que la reliure change de matière et passe du cuir au tissu.

Le livre devient plus banal et perd de son caractère sacré et vénéré pour acquérir d'autres significations.

« Le livre devient un objet d'assignation sociale ou, pour reprendre le vocabulaire de Pierre Bourdieu, de distinction - en même temps qu'une manifestation de puissance[55]. »

Le livre s'inscrit désormais dans des stratégies marchandes, économiques, dans un système de diffusion du livre. Avec ceci, nous voyons également que le livre est au cœur de stratégies de contrôle.

« La typographie n'est plus seulement un instrument au service de volontés sociales de domination : elle est en elle-même un espace de contrôle ou de tentatives de contrôle »[56].

---

[55] Frédéric Barbier, *Histoire du livre*, Armand Colin, 2009, p.75

[56] Ibid.

À la fin des années 1960 les tâches de conservation, d'organisation et d'enrichissement de la mémoire collective sont au cœur des problématiques autour du livre.

c. Le livre comme symbole de connaissance

Le livre est également vu dans l'histoire comme une extension du cerveau humain. Le cerveau n'ayant pas la capacité de stocker tous les livres conservés dans les bibliothèques, l'homme y retranscrit son savoir et sa pensée, et le support se conserve. Le livre vient externaliser la pensée humaine, et externalise également la parole, il l'a matérialise. Grâce à cela, le livre devient alors un objet qui contient la connaissance de nombreux hommes et permet à un plus vaste public d'avoir accès à cette connaissance. La culture et les savoirs se sont donc transmis par le livre, et c'est aussi pour cela que le livre s'est investi d'une grande valeur symbolique et sacrée[57].

Comme nous l'avons vu lors de notre enquête, pour beaucoup, le livre est un symbole de connaissance, de culture, de conservation et un vecteur de transmission des idées. En effet, ceci est démontré, et cela depuis les débuts de l'existence du livre.

Au IVe siècle avant notre ère, les conquêtes d'Alexandre, puis la politique des Ptolémées à Alexandrie répandent la culture grecque. Ainsi la diffusion des textes change de dimension et de nature. Le livre devient un véritable instrument de diffusion du savoir, alors qu'il était avant considéré comme un moyen de connaître la pensée d'autrui pour Artistote, ou un moyen de fixer l'oral pour Platon.[58]

Au XVe siècle, l'imprimerie permet d'entretenir le goût des gens pour la connaissance. Elle en est le premier et le plus important vecteur. D'ailleurs, par le livre va se diffuser des courants de pensée, comme l'Humanisme ou la Réforme. Les Humanistes vont se servir du livre pour publier des éditions des œuvres antiques ou du Moyen Âge, ainsi que des œuvres et des commentaires contemporains. Finalement, ils vont renouveler le domaine des connaissances intellectuelles en un siècle par le biais du livre.

Le livre va également servir le mouvement de la Réforme, mouvement de contestation religieuse. La Réforme va se servir notamment de la publication des thèses de Luther.

Au XVIIe et XVIIIe, les mouvements intellectuels prennent appuie sur le livre, et nous le voyons notamment avec l'exemple très frappant de l'Encyclopédie de Diderot et de d'Alembert qui propose alors de rassembler tout le savoir de leur époque dans un livre.

---

[57] Quercy.net, *Les médias de l'écrit :les livres et les journaux de Gutenberg à nos jours*, consulté le 20 juillet 2014, en ligne sur : http://www.quercy.net/livres/lesmedias.html

[58] Op.Cit. Université de Montpellier, *Le livre, de l'antiquité à la renaissance*, consulté le 20 juillet 2014 en ligne sur : http://meticebeta.univ-montp3.fr/lelivre/partie2/utilisation_du_livre_dans_les_monastres_et_les_milieux_de_cour.html

Aujourd’hui, la page témoigne de la pensée, elle est un vecteur de communication en tant qu’elle transmet un texte et le livre devient l’incarnation de la pensée et d’une forme de la pensée.

Le livre a toujours été perçu comme un moyen de conservation des connaissances. D’autant plus que de par sa matérialité, les écrits bénéficient d’une grande conservation. Le livre a joué un rôle plus qu’actif tout au long de l’histoire de par le fait qu’il représente la connaissance, une transmission des savoirs et peut avoir un impact sur la façon de penser. Lorsque l’on regarde l’histoire de la censure, nous voyons que le livre a été très touché, de par cet aspect là. Il a été considéré comme dangereux de par sa diffusion des idées. Les connaissances, et donc le livre, représente également le pouvoir.

Le livre reste aujourd’hui encore un outil privilégié d'acquisition des connaissances, c'est la banque de données la plus facile à conserver et à consulter[59].

« Le livre représente la sagesse, les bibliothèques sont des temples de savoir, vues comme la connaissance du monde »[60].

Pour montrer que le livre est symbole de la connaissance, nous pouvons nous rattacher au rôle des bibliothèques, qui sont des lieux privilégiés du livre et de la lecture.

Dans l’histoire les bibliothèques, ont un rôle essentiel pour l’étude, la formation et la recherche.

Nous pouvons prendre l’exemple de la bibliothèque royale de Charles V qui avait pour but de mettre à la disposition du roi et de ses proches, tous les livres susceptibles de soutenir l’effort de la théorisation du pouvoir monarchique. En s’entourant de ces livres, il était en mesure de s’entourer de connaissance et de pouvoir.

Ces phénomènes vont être accentués avec la révolution de l’imprimerie au XVe siècle qui va permettre une hausse de la masse de livres et une externalisation de la mémoire dans les livres.

[59] BBF, *Le livre, consommation ou acquisition ?*, consulté le 7 mai 2014, en ligne sur : http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1986-05-0434-002

[60] Op.Cit. Les musées de la civilisation, *Le livre comme objet*, consulté le 14 avril 2014, en ligne sur : http://www.youtube.com/watch?v=XD9v411VeW8

d. Le livre comme symbole de voyage

« Imaginez un livre qui serait comme un ami de papier. Imaginez un livre qui vous aide à explorer votre propre esprit. Imaginez un livre qui vous entraîne vers le plus beau et le plus étonnant des voyages. Un voyage dans votre vie. Un voyage dans vos rêves. Un voyage hors du temps ».[61]

Comme nous l'avons vu également dans notre enquête, beaucoup de répondants ont utilisé des notions comme « évasion » ou « voyage » pour définir le livre.

Pour beaucoup, le livre est un moyen de s'évader de notre vie quotidienne pour laisser la place à un voyage avec lui, et comme nous le dit Victor Hugo :

« Lire, c'est voyager ; voyager, c'est lire.[62] »

Si l'on regarde la définition du mot « voyage » dans le Larousse, nous ne voyons pas la notion de voyage imaginaire, mais seulement du voyage physique. Selon cette définition, « le voyage est un déplacement dans l'espace, volontaire ou contraint, effectué vers un point plus ou moins éloigné dans un but personnel (par exemple le tourisme) ou professionnel (affaires) ou autre (déportation, guerre, réfugiés politiques ou climatiques), déplacements motivés par des activités sportives ou socioculturelles ou de grands événement ».

Pourtant, le mot voyage peut être associé au livre comme il l'a été fait durant notre enquête. Le voyage, tel qu'il est cité dans la définition proposée, est un « déplacement dans l'espace ». Grâce au livre nous pouvons voyager dans l'espace, pas physiquement, mais grâce à l'évasion de l'esprit. Nous pouvons également voyager dans le temps. Le livre nous offre un espace qui recouvre toute la planète, et même au-delà, dans d'autres mondes, grâce à l'imagination. Nous pouvons alors voyager n'importe où et à n'importe quelle époque, même des lieux imaginaires, ou des époques futuristes. En revanche, pour ce qui est de l'imaginaire, nous nous arrêterons aux romans. Mais bien d'autres livres peuvent nous faire voyager, comme les beaux livres, les livres de photographies, ou justement les livres de voyages.

---

[61] Bernard Werber, « *Le livre du voyage* », Albin Michel, 1997.

[62] Citation de Victor Hugo, consulté le 10 août 2014, en ligne sur : http://lewebpedagogique.com/leblogdesbtsap/2013/05/18/le-voyage-a-travers-les-livres/

Le lecteur est un voyageur. De par son pacte de lecture avec le livre, il admet de voyager là où l'emmène le livre. Avec le livre, le lecteur est en présence d'un objet qui permet de dépasser les limites de la géographie et du temps. Au fil du texte, le lecteur accepte d'accéder à une autre géographie et à une autre histoire, un espace et un temps qui appartiennent au récit textuel et sont réinterprétés dans l'œil du lecteur.

« Le lecteur est forcé d'adopter de nouvelles lois matérielles, il est forcé de suivre le chemin qui lui est proposé et de se plier à ce qui est écrit. »

Le lecteur peut aussi accepter de voyager dans des lieux et mondes inconnus, avec la science-fiction par exemple. Il voyage au grès de la lecture et s'éloigne de son propre espace et de son propre temps.
Le lecteur doit accepter que de vastes territoires de l'imagination puissent être franchis en quelques lignes, et que des siècles puissent s'écouler en une phrase.

Monde et texte, voyage et lecture sont des notions concomitantes. Le voyage et la lecture sont des expériences qui se déroulent dans le temps, et les notions de monde et de texte définissent, elles, un espace. Nous pouvons aisément dire que lire c'est voyager dans un livre.
Au-delà du voyage de l'esprit, le livre permet aussi un voyage au niveau de la matérialité du livre car les pages qui nous restent à lire promettent un point d'arrivée, les pages déjà lues peuvent être renvoyées au passé et peuvent nous permettre un rappel de ce qui a déjà été dit, et dans le texte que nous lisons, nous pouvons dire que nous existons dans le présent. Pour Augustin, la lecture est « *un voyage dans le texte lu revendiquant pour le domaine de la mémoire le territoire exploré, en même temps que le paysage encore inconnu diminue peu à peu et devient territoire connu* ».[63]
Avec cette idée de voyage nous pouvons en venir à penser à un autre aspect. Ce voyage est offert à tous sans distinction, et ceci nous amène à penser que le livre peut être un moyen de gommer les inégalités.

---

[63] Isabelle Garabuau, Dominique Desjeux, « *Objet banal, objet social* », l'Harmattan, 2000
http://books.google.fr/books?id=0lrrSK1C6rYC&pg=PA57&lpg=PA57&dq=l%27objet+livre+sociologie&source=bl&ots=9KwBWgmH8I&sig=DuHj1bX0ITHNIY1SD3WgjdlxdAg&hl=fr&sa=X&ei=Jp3jUqztJpOZ0AWZlIHICQ&ved=0CEgQ6AEwAzgK#v=onepage&q=livre&f=false

La métaphore du « livre du monde »[64] met en valeur le rôle de la lecture et à ce propos nous pouvons citer Eugène Dabit, écrivain :

« La vie est un livre. Si on ne voyage pas, on n'en écrit qu'une page... » « Le monde est un livre dont chaque pas nous ouvre une page. [65] *»*

On voyage parce qu'on a lu, mais aussi pour lire. Au XIXe siècle, les écrivains refusaient d'ajouter un savoir à des connaissances déjà acquises et publiées. Or, chaque regard est différent, et ils vont rapidement comprendre que chacun peut penser le monde à sa façon et peuvent le définir et le redéfinir. Très vite ils vont alors faire leurs propres récits de voyage en parcourant les mêmes lieux, mais avec des interprétations différentes. Le livre offre autant de voyage à travers le monde qu'il y a de point de vue différent et c'est ce qui en fait sa richesse, comme nous le dit Anthony Burgess, écrivain :

« Je crois que l'on en apprend plus sur un pays en lisant, et en particulier en lisant ses romans, qu'en le visitant.[66] *»*

[64] BNF, « *Les références : le livre du monde* », consulté le 10 août 2014, en ligne sur : http://expositions.bnf.fr/veo/orient_ecrivain/text07.htm

[65] Citation de E. Dabit, consulté le 10 août 2014, en ligne sur : http://www.abm.fr/travail-et-voyages/le-voyage-par-ecrit/le-voyage-par-ecrit-proverbes-et-citations-de-voyage.html

[66] Citation de Anthony Burgess, consulté le 10 août 2014, en ligne sur : http://www.abm.fr/travail-et-voyages/le-voyage-par-ecrit/le-voyage-par-ecrit-proverbes-et-citations-de-voyage.html

Nous avons vu tout au long de ces deux grandes parties que le livre est un objet fait de matérialité, qui induit une certaine perception chez le lecteur, et qui génère des représentations culturelles. Contrairement à certaines pensées, il ne faut pas s'arrêter seulement au contenu du livre, mais porter attention à sa matérialité, qui contribue, elle aussi, à la compréhension du livre dans sa globalité, étant donné que ces deux pendants sont corrélés. Pour mettre en pratique cela, nous avons voulu construire un projet éditorial destiné aux enfants à partir de 4 ans, pour introduire dès le plus jeune âge la notion de matérialité du livre, et pour les familiariser très tôt avec cet objet qui est le livre.

PARTIE 3 : PROJET EDITORIAL

La découverte de la matérialité du livre pour les enfants à partir de 4 ans

A) CONCEPT EDITORIAL

a. Le livre : fiche d'identité

1) Présentation de l'ouvrage et de la collection

« Le petit chaperon rouge » a pour but de faire découvrir aux enfants à partir de 4 ans le livre en tant qu'objet. Il sera composé de 12 pages intérieures et se présentera sous un format de 13 cm par 18 cm.

La particularité de cet ouvrage est qu'il sera présenté en pièces détachées, alors que tous les autres ouvrages sont proposés au lecteur déjà assemblés et reliés sur le marché du livre. Ici, nous faisons le choix de détacher tous les composants du livre pour permettre à l'enfant de remettre le livre dans l'ordre, afin de lui faire appréhender la matérialité du livre. De plus, chacune des 12 pages intérieures sera composée de très peu de texte et de blanc qui accueillera des vignettes d'illustration que l'enfant devra coller au bon emplacement.

Pour ce faire, le livre sera présenté dans un coffret avec tous les éléments à l'intérieur. On y trouvera :

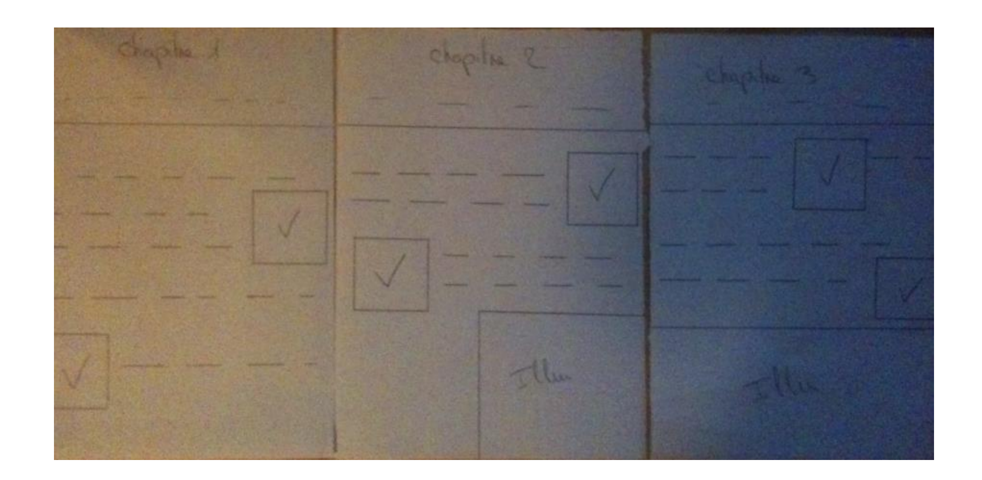
- La première et la quatrième de couverture.
- 6 pages intérieures non reliées avec une encoche en haut à gauche de chaque page pour permettre leur assemblage.
- Les illustrations sous forme de gommettes repositionnables sur un carnet à part à coller et décoller à volonté.
- Une reliure sous forme de ruban qui viendra accueillir toutes les pages du livre et que l'enfant glissera dans l'encoche prévue à cet effet, une fois la mise en ordre des pages réalisées.

Pour ce qui est du fond, l'ouvrage présentera un conte de Grimm et nous avons choisi de lancer la collection avec un premier titre « Le petit chaperon rouge ».
La collection sera lancée avec cinq titres : « Le Petit Chaperon rouge », « Raiponce », « Blanche-Neige », « Hansel et Gretel », « La Belle au bois dormant ».

2) Principes d'utilisation

L'objectif de cette collection est de faire découvrir aux tout-petits la matérialité du livre. Pour se faire, nous avons choisi de leur faire appréhender cela de façon ludique, par un puzzle de reconstitution du livre, avec pour le fond une histoire connue, un conte de Grimm.
L'enfant devra analyser les différentes pages de l'ouvrage, trouver la première de couverture, la dernière, remettre les pages intérieures dans l'ordre et coller les vignettes d'illustration aux bons emplacements. Pour faciliter cela, nous allons accentuer tous les traits spécifiques et représentatifs des différentes pages du livre. La couverture aura un gros titre bien présent en milieu de page avec une illustration. Les pages intérieures représenteront chacune un chapitre avec une énonciation de chapitre bien marquée (chapitre 1, chapitre 2 etc.).
Aussi, sur les pages intérieures du blanc sera laissé pour permettre à l'enfant de venir y coller à leur place les illustrations qu'il trouvera dans un carnet, en fonction de sa compréhension du texte. Les illustrations à coller seront dans le corps du texte ou en marge. Dans le corps du texte, pour faciliter la lecture, nous allons remplacer certains mots par des illustrations. Par exemple, pour le mot maison, l'enfant y verra un blanc en forme de maison, et il devra aller chercher la vignette représentant une maison pour l'y coller à sa place et ainsi former la phrase.
Sa tâche sera ensuite d'identifier toutes les pages, de les remettre dans l'ordre et de les assembler grâce à un ruban qu'il glissera dans des encoches en haut à gauche de chaque page, qui sera adapté à l'utilisation.

Voici ci-après un exemple de visuels des premières maquettes du livre :



Les cadres avec le signe « V » représentent l'emplacement des vignettes à coller. Les cadres « Illu » représentent les illustrations de l'ouvrage.

Les 6 pages, et donc les 6 chapitres seront tous sur le même modèle. Sur l'ensemble de l'ouvrage nous avons déterminé 1 800 signes et 42 illustrations. Il y aura 12 illustrations sur l'ouvrage répartis comme suit :

- 6 illustrations au format 7 x 6 cm (comme vous pouvez le voir sur l'image du milieu).
- 3 illustrations au format 13 x 5 cm (format bandeau en bas de page comme vous pouvez le voir sur l'image de droite).
- 3 illustrations au format 13 x 18 cm (format pleine page).

Ensuite nous avons 30 vignettes, qui seront toutes au format 3 x 3 cm, sur un carnet à part que l'enfant devra décoller et coller aux bons emplacements dans l'ouvrage.

b. Explication des choix

1) Pourquoi cette idée

Ce livre a pour but de faire découvrir la matérialité du livre aux tout-petits. Cette idée a émergée à la suite du constat et de la problématique de l'ensemble du mémoire. En effet, pour la plupart des lecteurs, comme nous avons pu le voir principalement en introduction, un livre représente avant tout son contenu. Il y voit un texte, une histoire, des caractères, des mots et des paragraphes. En revanche, comme nous l'avons démontré tout au long de ce mémoire, un livre est bien plus qu'un contenu et il a une matérialité propre essentielle à la compréhension de son contenu. Cette matérialité tient une place très importante dans un ouvrage et il est important d'en tenir compte. C'est pourquoi nous avons souhaité ici faire découvrir cette matérialité aux plus jeunes, pour les familiariser avec l'objet livre, pour leur faire découvrir l'importance des pages, de la couverture et des illustrations. Étant donné que l'ouvrage s'adresse aux enfants à partir de 4 ans, nous avons voulu faire quelque chose de très simple et évident, pour que cela reste un jeu et qu'ils prennent plaisir à reconstruire le livre. Nous nous sommes donc arrêtés à la couverture, les pages intérieures et les illustrations. Ceci représente d'ailleurs l'essence principale du livre et permet tout de même à l'enfant d'appréhender le livre dans l'ensemble de sa matérialité, car à la fin de sa construction il disposera d'un vrai livre complet, assemblé et relié.

2) Le choix du conte

Comme l'ouvrage s'adresse aux enfants à partir de 4 ans, nous avons choisi un contenu abordable pour lui. L'idée du conte est venue simplement car à cet âge-là, le conte représente un gros pourcentage des lectures de l'enfant. Aussi, comme le but de cet ouvrage est avant tout de faire découvrir la matérialité du livre, nous avons voulons, en l'occurrence, que le contenu du texte soit connu de l'enfant, pour qu'il ait tout de même un repère, qu'il reconnaisse le contenu à défaut de reconnaître la forme du livre de prime abord. La reconnaissance du contenu, le fait que ce conte a peut-être déjà été lu par l'enfant, va lui permettre de reconnaître tout de suite qu'il est en présence d'un livre en faisant écho à ce qu'il connait déjà.

Le choix des contes de Grimm et notamment des cinq premiers titres qui viendront lancer la collection (à savoir, « Le petit chaperon rouge », « Raiponce », « Blanche-Neige », « Hansel et Gretel », « La Belle au bois dormant »), contribue encore une fois à notre volonté de donner

à l'enfant quelque chose qu'il connait déjà. Ces titres sont des contes phares qui lui feront écho.

3) Le choix de la cible

Le choix de la cible nous a paru évident. En effet, comme nous l'avons déjà dit, le livre représente pour la plupart des lecteurs adultes principalement un contenu. Nous voulions donc instaurer l'idée de la matérialité du livre dès le plus jeune âge. Nous avons souhaité leur permettre de découvrir une façon différente d'aborder un livre et de le réfléchir en tant qu'il est un objet. Aussi, il n'existe pas encore sur le marché ce type de livre-jeu destiné à cette tranche d'âge, c'est pourquoi nous avons voulu lancer une collection qui permettra aux tout-petits d'être en possession de quelque chose de différent de ce qu'il connait déjà. Également, nous avons choisi de proposer notre ouvrage aux enfants à partir de 4 ans, car, à cet âge-là, le livre prend une place assez importante dans sa vie et son éducation. Il ne sait pas encore lire mais commence à reconnaître les caractères et il a déjà été en possession de plusieurs livres. Aussi, notre jeu de puzzle sera basé sur la numérotation des chapitres à remettre dans l'ordre. Comme nous ouvrage comporte 12 pages recto verso, il y aura 6 pages à remettre dans l'ordre, donc 6 chapitres numérotés, ce qui implique que l'enfant devra savoir compter jusqu'à 6 et à cet âge-là, la grande majorité des enfants savent le faire. Il nous a donc semblé pertinent de le proposer à cette tranche d'âge.

Enfin, d'un point de vue plus économique, nous savons que le secteur de la jeunesse est celui qui souffre le moins de la crise du livre. Les livres jeunesses, et principalement pour les tout-petits restent encore très vendus, c'est pourquoi nous avons pensé que notre livre pourrait facilement trouver son public à cet âge où les parents dispose d'un véritable budget livre.

c. La découverte de la matérialité du livre en corrélation avec le développement cognitif de l'enfant

Pour cet ouvrage nous avons voulu faire appréhender le livre sous sa forme matérielle à l'enfant. En effet, celui-ci est habitué à connaître l'histoire par le contenu et non par sa forme (l'histoire est la plupart du temps lue par les parents et finalement l'enfant ne touche que rarement le livre). Ici nous désirons jouer avec le contenu et la forme. Il pourra alors mettre en corrélation ces deux pendants en réfléchissant à ces deux aspects. Il pourra tenter de comprendre le contenu et la forme en s'aidant l'un de l'autre. En reconstituant l'ouvrage il comprendra alors la fonction des pages, de la couverture qui donne une porte d'entrée dans le livre, et des pages intérieures qui, remises dans l'ordre, vont permettre une compréhension du contenu. Également, par la présence des illustrations sous forme de vignettes à coller, il sera alors attendu que l'enfant comprenne le texte, ainsi que l'illustration pour la coller à son bon emplacement. Une fois l'illustration collée, il y verra alors une corrélation et une complémentarité entre le texte et l'image.

Grâce à cet exercice il pourra alors comprendre que la matérialité du livre est très importante à la compréhension du contenu. L'enfant y participera de lui-même en jouant le jeu de l'éditeur et en « fabriquant » et « reliant » le livre grâce à un ruban. Le but de cet ouvrage est donc de lui faire appréhender la matérialité du livre mais également de le faire participer à sa construction en lui faisant comprendre l'importance des éléments qui le constituent.

Également, cet ouvrage est destiné à être fortement manipulé pour remettre les éléments dans l'ordre. C'est pourquoi, par ce jeu de « puzzle », l'enfant va utiliser les sens pour appréhender le livre, et c'est ici un moyen de faire découvrir à l'enfant la perception du livre par les sens, et notamment le toucher et la vue. Avec ce livre, l'enfant développera une véritable relation physique avec lui, il sera amené à le comprendre par le contenu, par la matérialité et par les sens.

Par rapport à la problématique soulevée tout au long de ce mémoire, nous avons pensé que l'édition de cet ouvrage pourrait répondre aux problèmes soulevés en proposant de faire appréhender un livre par sa matérialité tout en utilisant les sens pour que naisse dans l'esprit du jeune enfant une véritable perception et représentation du livre dans sa globalité (contenu et contenant).

Aussi, à cet âge et dans un souci pédagogique et cognitif, il nous a semblé pertinent de proposer ce type d'ouvrage. En effet, c'est le moment où l'enfant entre en maternelle, il est souvent confronté à des livres et il sait compter jusqu'à 10 et reconnaître certains mots, même

s'il ne sait pas encore écrire. Toutefois, comme le contenu, le conte, a de fortes chances d'être déjà connu par l'enfant, il sera plus facilement en mesure de reconnaître l'histoire, et notamment à l'aide des illustrations qui lui feront écho. D'un point de vu pédagogique ce type de livre peut être intéressant également car l'enfant a déjà des notions de temporalité et il pourra alors déterminer le début et la fin du livre sans problèmes majeurs, même si le milieu du livre sera certainement un peu plus délicat. Aussi, notre ouvrage peut aisément se comparer à un jeu de puzzle et de nombreux éducateurs affirment que les compétences nécessaires pour compléter un puzzle sont fondamentales dans le développement cognitif de l'enfant. En effet, le puzzle peut aider à stimuler la concentration et les processus de la pensée logique. Le puzzle peut également enseigner les habiletés de raisonnement et de résolution de problèmes ainsi que la coordination main-œil et la conscience spatiale[67].

[67] Ministère de l'éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la recherche, *Le développement de l'enfant*, consulté le 26 août 2014, en ligne sur : http://eduscol.education.fr/cid48426/le-developpement-de-l-enfant.html

B) LA MAISON D'EDITION

Nous voulions nous implanter dans une maison d'édition de taille moyenne pour avoir les moyens de réaliser une belle collection et d'effectuer un tirage suffisamment élevé. Pour autant, nous ne souhaitions pas demeurer en région parisienne afin de développer et promouvoir l'édition en province. C'est pourquoi nous avons choisi les éditions Milan, localisées à Toulouse, pour éditer notre ouvrage.

L'autre raison de ce choix est liée au public ciblé. En effet, les éditions Milan publient essentiellement pour la jeunesse, c'est pourquoi il nous a semblé bon de créer une nouvelle collection au sein de leurs parutions jeunesse pour bénéficier d'une bonne promotion de notre collection et bénéficier de l'image de marque jeunesse des éditions Milan.

a. Les éditions Milan

Les éditions Milan ont été créées en 1980 par Patrice Amen. En 2004, la maison d'édition a été rachetée par le groupe Bayard. Le premier janvier 2011, la maison d'édition quitte son diffuseur Volumen pour Larousse Diffusion et son distributeur Loglibris pour Hachette.

Il s'agit actuellement du 7e éditeur sur le marché du livre jeunesse.

Ils publient 350 nouveautés par an avec près de 2 700 titres encore disponibles. En moyenne, les éditions Milan vendent 3 millions d'exemplaires par an pour un chiffre d'affaire d'environ 20 millions d'euros.

Leur catalogue se compose d'un secteur majoritairement jeunesse mais on y trouve aussi un secteur adulte. Pour la jeunesse, il existe cinq grandes catégories, avec un classement par âge au sein de chacune d'elles : la petite enfance, les albums et contes, la fiction, le documentaire et la bande dessinée.

La maison d'édition a également développé un secteur adulte d'essais, de documents, de beaux livres ainsi qu'une collection de petits ouvrages traitant de sujets aussi divers et variés que la politique, les sciences, les arts ou encore l'Histoire. Ces collections n'ayant pas eu le succès attendu, les éditions Milan ont mis fin à leur secteur adulte.

b. La collection

« Conte à construire » se composera de cinq ouvrages lors de son lancement. Les cinq ouvrages seront tous sous la même forme et représenteront un conte différent à chaque fois. Cette collection sera basée sur cette idée de « puzzle » et de livre à construire. Elle sera placée dans le secteur petite enfance des éditions Milan et sera à visée instructive et ludique et aura pour vocation la découverte.

C) PRINCIPES DE FABRICATION

a. Spécificités de fabrication

L'ouvrage est au format 13 par 18 cm. Il sera composé de 12 pages intérieures non reliées, d'une première de couverture et d'une quatrième de couverture. Une reliure sous forme de ruban sera incluse pour permettre à l'enfant d'assembler les pages du livre et ainsi le relier.
Pour la fabrication de l'ouvrage il est important de prendre en compte la cible pour pouvoir l'adapter parfaitement.
Notre ouvrage étant destiné aux enfants à partir de 4 ans, il doit être conforme à la loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse (que vous pouvez voir en annexe en page 103).
Également, notre livre n'étant pas relié, il est considéré comme un jouet pour enfant et pour cela, il devra passer des tests pour être conforme aux normes des jeux destinés à la jeunesse.
Aussi, il devra être conforme au décret n°2010-166 du 22 février 2010 relatif à la sécurité des jouets (que vous pouvez voir en annexe en page 111)
Ainsi, nous avons opté pour un livre avec des pages entièrement cartonnées, de gros grammage, pour que l'enfant puisse le manipuler aisément sans risque de déchirer les pages. Les coins de nos pages seront ronds pour éviter que l'enfant ne se blesse, et les pages, de gros grammage, seront sans risque de coupure.
Pour les enfants à partir de 4 ans les réglementations sont moins strictes que pour les livres destinés aux enfants de moins de 3 ans. C'est pourquoi, au-delà des réglementations à apposer et des tests à réaliser, nous devons seulement vérifier que, dans notre contenu, il n'y a rien qui puisse heurter la sensibilité du jeune enfant. Ceci fait appel au sens moral de l'éditeur.

Nous avons choisi un papier lisse et brillant car ce papier viendra accueillir les vignettes autocollantes, il faut donc que celui-ci soit adapté pour permettre le bon collage et décollage.

Notre livre sera conditionné dans un coffret avec tous les éléments présents à l'intérieur.

Voici les mentions légales que nous apposerons sur l'ouvrage :

300, rue Léon Joulin - 31101 Toulouse cedex 9, France

Loi 49.956 du 16.07.1949 sur les publications destinées à la jeunesse.

Dépôt légal : Septembre 2014
ISBN : 978-2-36045-113-7
Imprimé en Chine

b. Impression en chine

Pour notre ouvrage, nous avons opté pour l'impression en Chine. En effet, notre ouvrage ayant un coût de fabrication élevé, il est très difficile de le faire fabriquer en France ou en Europe. De plus, au sein des éditions Milan, l'impression en Chine est courante.

Malgré les problèmes éthiques et d'organisation que cette fabrication peut poser, cela nous a permis de pouvoir réaliser cet ouvrage.

D) PLANNING ET BUDGET

a. Planning

1) Explication du choix de la date de parution de l'ouvrage

Nous avons décidé de lancer notre collection au mois de septembre 2014. Ce choix a été fait en fonction de la cible. En effet, à cet âge-là, l'enfant débute sa première année de maternelle et il va être en relation avec des livres au sein de son apprentissage. Nous pensons donc que la sortie du livre en septembre aura plus d'impact qu'à un autre moment de l'année. C'est également à cette période que les parents de l'enfant vont faire des achats en perspective de l'année de maternelle, et ces achats seront à but d'apprentissage et d'éveil, c'est pourquoi nous pensons que notre collection peut entrer dans ces dépenses.

2) Explication des temps de conception du livre

En premier lieu nous prenons en compte le temps de traduction du conte, que nous avons estimé à 2 jours, puis le temps de réécriture/adaptation, que nous avons évalué à 2 jours également.

Une fois la validation du manuscrit nous devons compter un temps de correction. Comme nous ne disposons que de 1 800 signes, nous avons prévu seulement une demi-journée pour la première correction, et une demi-journée pour la seconde correction.

Ensuite nous avons pris en compte les temps de maquettage et montage de l'ouvrage. Nous avons estimé ce temps à trois jours de maquettage-montage, ainsi que 1,5 jours d'intégration des illustrations dans la maquette. Nous comptons donc 4,5 pour le montage du livre.

En parallèle à cela, nous avons pris en compte le temps de réalisation des crayonnés pour nos 42 illustrations, estimé à 4,5 jours (2 jours pour la réalisation des crayonnés des vignettes, 1 jour pour les 6 illustrations au format 7 x 6 cm, 0,5 jour pour la réalisation des crayonnés pour les 3 illustrations au format 13 x 5 cm, ainsi que 1 jour pour les 3 illustrations au format 13 x 18 cm).

Nous avons ensuite pris en compte le temps de colorisation des illustrations, estimé à 3,5 jours.

Nous devons donc compter 23 jours de travail de conception éditoriale du livre et cette période s'étendra du 28/04/2014 au 20/05/2014.

Voici ci-après notre planning détaillé de la conception éditoriale du livre :

Taches	Durée	Début	Fin	Avril	Mai		
				Sem.18	Sem.19	Sem.20	Sem.21
Planning détaillé de la conception éditoriale du 28/04/2014 au 20/05/2014							
Traduction	2	28/04/2014	29/04/2014				
Réécriture	2	30/04/2014	02/05/2014				
Validation du manuscrit		02/05/2014					
1er correction	0,5	05/05/2014	05/05/2014				
1er maquette	3	05/05/2014	09/05/2014				
Réalisation des crayonnés	4,5	05/05/2014	12/05/2014				
Insertion du crayonné dans la maquette	1	12/05/2014	13/05/2014				
Colorisation des crayonnés	3,5	13/05/2014	16/05/2014				
Insertion des illustrations dans la maquette	0,5	19/05/2014	19/05/2014				
2e correction	0,5	19/05/2014	19/05/2014				
Sécurisation des fichiers		20/05/2014					

3) Retro-planning

Au-delà du travail de conception éditoriale nous avons compté l'envoi du BAT à l'auteur et à l'illustrateur, temps estimé à 2 jours, puis les corrections à apporter suite à leurs retours. Pour cette étape nous comptons 4 jours en tout.

Les fichiers partent ensuite à l'impression en Chine et nous devons compter 19 jours pour l'impression de l'ouvrage et la réception des traceurs. Une fois l'ouvrage imprimé, il faut bien entendu compter dans le planning le temps d'acheminement des ouvrages en bateau depuis la Chine, temps que nous avons évalué à 109 jours.

Pour réaliser notre ouvrage, nous devons donc prendre en compte tous ces temps de conception et fabrication du livre, c'est pourquoi il nous faut compter 142 jours en amont de notre date d'office. Nous nous laissons une marge de 10 jours, car le temps d'acheminement des livres depuis la Chine peut varier en cas de souci. Notre date d'office est déterminé au 24 septembre, c'est pourquoi nous commençons le travail éditorial 152 jours avant cette date, soit environ 5 mois avant cette date, soit le lundi 28 avril 2014.

Vous pouvez voir ci-dessous le rétro-planning :

Tâches	Durée (jours)	Début	Fin	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août	Sept.	Oct.	Nov.	Déc.
Editorial	**133**	**28/04/2014**	**19/09/2014**									
Conception du livre	23	28/04/2014	20/05/2014									
BAT	2	21/05/2014	22/05/2014									
Corrections, vérifications	2	23/05/2014	26/05/2014									
Envoi des fichiers à l'impression		26/05/2014										
Traceurs et Impression	19	27/05/2014	24/06/2014									
Départ du bateau	87	25/06/2014	19/09/2014									
Diffusion	**29**	**20/05/2014**	**04/07/2014**									
Argu et 4e couv	4	20/05/2014	23/05/2014									
Réunion repré.	5	02/06/2014	06/06/2014									
Tournée repré.	20	10/06/2014	04/07/2014									
Communication	**235**	**20/05/2014**	**24/12/2014**									
Dossiers de presse : argus, com.	14	20/05/2014	07/06/2014									
Recherche contacts/E-mailing	128	20/05/2014	20/09/2014									
Envois de SP	69	20/05/2014	31/07/2014									
Réal. et imp. affiches flyers	20	01/07/2014	28/07/2014									
Office : Parution de l'ouvrage		**24/09/2014**										
Salon Vivons Livres	2	23/11/2014	24/11/2014									
Salon du livre de Montreuil	2	22/12/2014	24/12/2015									

b. Budget

Pour réaliser notre ouvrage, nous avons décidé d'exécuter toutes les tâches en interne, soit au sein des éditions Milan car elles disposent de tous les acteurs dont nous avons besoin, et cela va également nous permettre de produire notre livre à un coût plus bas que si nous avions fait appel à des prestataires de service externes.

Pour le calcul de notre budget il faut prendre en compte dans un premier temps les différents acteurs qui vont participer à la réalisation du livre : l'auteur, le traducteur, l'illustrateur, le correcteur, le maquettiste et l'imprimeur.

1) Rémunération de l'auteur, de l'illustrateur et du traducteur

Nous prévoyons d'attribuer 8% de droits d'auteur sur la vente de l'ouvrage, réparti à parts égales entre l'auteur et l'illustrateur, soit 4% chacun sur le prix de vente. À la vente de nos 5 000 exemplaires, l'auteur et l'illustrateur toucheront 2 400 euros chacun.

Nous allons leur verser une avance à la signature du contrat, avance sur la vente de 400 exemplaires, pour un montant de 192 euros chacun.

Dans notre compte d'exploitation, nous avons donc prévu 384 euros d'avance de droits d'auteur au total.

Pour la traduction, notre traducteur a déterminé un forfait de 18 euros pour 1 500 signes. Notre ouvrage comprend 1 800 signes, ce qui nous donne un montant de 22 euros.

2) Frais de structure

Nous comptons en premier lieu les frais téléphoniques et postaux, les frais de comptabilité, les consommables, l'électricité ainsi que les locaux. Pour cela nous avons prévu 2 000 euros.

Également, dans nos frais de structure nous comptons le salaire de deux éditeurs, du maquettiste interne et du correcteur interne :

Pour les éditeurs, nous avons prévu un salaire de 1 500 euros net par mois par éditeur. Pendant 48 jours (le temps du travail éditorial sur notre ouvrage), ils seront payés à mi-temps. Autrement dit, nous devons assumer un montant de 1 500 euros par mois par éditeur (750 euros net par mois de salaire, et 750 euros de charges pour l'employeur). Pour les 48 jours, nous avons donc prévu 2 323 euros de frais pour un éditeur, soit 4 646 euros de frais pour les deux éditeurs.

Le salaire du maquettiste est de 2 000 euros net par mois. Nous avons déterminé dans notre planning qu'il nécessitera 4 jours pour réaliser la maquette de notre ouvrage.
Nous avons donc prévu un montant de 518 euros pour les 4 jours de travail sur la maquette (259 euros net de salaire, plus 259 euros de charges employeurs).

La correction du texte de notre ouvrage sera réalisée en interne. Pour déterminer ce budget, nous avons demandé un devis à Monsieur Mounié, correcteur aux éditions Milan. Le forfait à l'heure de la correction s'élève à 13 euros. Nous avons déterminé une durée de 7 heures pour la correction de notre ouvrage. Nous prévoyons donc un budget de 91 euros pour la correction.

Pour la communication nous avons réalisé 150 affiches et 150 flyers. Leur maquette est conçue en interne, de même que leur impression, c'est pourquoi nous les comptons dans les frais de structure.
Pour la maquette, nous repartons avec un salaire net de 2 000 euros pour le maquettiste, pour la réalisation des maquettes des affiches et des flyers. Nous avons prévu un temps de travail d'un mois, payé en tiers temps. Nous devons donc assumer des frais à hauteur de 1 334 euros (667 euros net plus 667 euros de charges employeurs) pour la conception de ces maquettes.
L'impression sera également réalisée en interne, pour un montant de 50 euros pour les 150 affiches, et 35 euros pour les 150 flyers, ce qui nous donne un total de 185 euros pour l'impression en interne.

Enfin, nous réalisons les dossiers de presse en interne. Pour cela, nous comptons deux semaines de travail pour le maquettiste en tiers temps. Nous lui avons donc prévu 334 euros de salaire, donc 668 euros (charges comprises) pour les deux semaines. L'impression des dossiers de presse sera également réalisée en interne pour un montant de 30 euros.

Notre total pour les frais de structure s'élève donc à 9 472 euros.

3) Frais de fabrication

Pour la fabrication de notre ouvrage nous avons fait appel à un imprimeur en Chine. Nous avons demandé à Isabelle Gaudon, chef de fabrication, de nous donner un devis pour la fabrication de notre livre, devis estimé 10 254 euros.

4) Frais liés à la publication jeunesse

L'ouvrage étant considéré comme un jouet pour enfant de par son aspect, des tests sont à effectuer.

Les jouets destinés aux enfants sont soumis à de nombreux tests de sécurité très poussés et rigoureux concernant tous les aspects du jouet, et notamment la toxicité, les risques de suffocation et la sécurité en général. Nous avons décidé de réaliser ces tests pour pouvoir apposer sur notre ouvrage la mention CE, qui indique que les produits répondent aux exigences de la législation de la Commission européenne. Pour réaliser ces tests nous sommes passés par notre imprimeur en Chine qui va faire appel à un cabinet américain. Les tests vont être réalisés au niveau de la maquette en blanc.

Il faudra compter 3 000 euros de frais pour effectuer ces tests. Ces frais seront répartis sur l'ensemble des titres de la collection, soit 5 titres. Pour notre ouvrage, nous comptons alors 600 euros de frais de tests.

5) Compte d'exploitation

Le compte d'exploitation nous permet de déterminer notre seuil de rentabilité, qui est de 4 364 ainsi que notre marge nette, qui est de 526. Nous voyons donc que notre ouvrage est viable économiquement au prix et au tirage que nous avons choisi. En revanche, cela ne nous permet pas d'avoir une grosse marge, mais la parution de cette ouvrage nous permettra de faire des bénéfices à long terme en plaçant notre collection sur le marché de l'édition.

Voici ci-après le compte d'exploitation :

COMPTE D'EXPLOITATION	
Date de parution	16/09/2015
Format	13 x 18 cm
Nombre de pages	16
Tirages	5 000
SP	100
Exemplaires auteur/illustrateur	10
Reste tirage	4 890
Nombre de signes	1 800
Visuels	42
Frais structure	2 000 €
Frais de tests	600 €
Editeurs	4 646 €
Maquettiste (livre, flyers, affiches, DP)	2 520 €
Impressions interne (flyers, affiches, DP)	215 €
Photograveur	215,28 €
Correcteur	91,00 €
Traducteur	22,00 €
Ecrivain	192 €
Illustrateur	192 €
Impression	10 254 €
Frais de production	20 947,28 €
Prix TTC	12,00 €
Prix net de l'éditeur	4,80 €
Seuil de rentabilité / Point mort	4 364
Marge nette tirage	526

E) LA PROMOTION DU LIVRE : COMMUNICATION ET COMMERCIALISATION

a. La communication

1) Stratégies de communication envers la presse et les blogs

Pour la communication de notre ouvrage nous avons décidé dans un premier temps de réaliser des dossiers de presse à destination de revues et magazines pour enfants.

Pour cela, notre responsable de communication presse, Sophie Bès de Berc, a réalisé une liste de destinataire (que vous trouverez en annexe page 111).

En outre, pour la promotion de ses ouvrages, les éditions Milan ont depuis longtemps reconnu la valeur des blogs. C'est pourquoi nous avons choisi d'envoyer également des dossiers et services de presse à quelques blogs qui pourraient être intéressés par notre ouvrage, comme les blogs Chez Clarabel (http://blogclarabel.canalblog.com/) et Mille et une frasques (http://www.milleetunefrasques.fr/).

Et comme pour tous les livres, une rubrique lui sera dédiée sur le site officiel des éditions Milan.

2) Stratégies de communication auprès des libraires

Les relations entre les maisons d'éditions et les libraires sont très importantes dans la mesure où ils constituent nos premiers et plus directs intermédiaires avec nos lecteurs. Ils sont les mieux placés pour présenter et conseiller nos livres auprès des clients potentiels. La librairie indépendante est également le lieu idéal pour provoquer des rencontres entre les auteurs et leurs lecteurs à travers des séances de dédicaces. Ces librairies seront toutes de premier niveau et réparties dans les plus grandes villes de France comme Mollat à Bordeaux, Ombres blanches à Toulouse, Gibert Joseph à Paris.

3) Présence dans les salons

Pour la promotion de l'ouvrage en lui-même, nous avons prévu d'être présents lors des salons suivants :

Salon du livre de Paris : du 24 au 27 mars 2014.

Salon Vivons Livres à Toulouse : du 23 au 24 novembre 2014.

Salon du livre et de la presse jeunesse de Montreuil : du 22 au 24 décembre 2014.

b. La commercialisation

1) Diffusion

La diffusion de notre ouvrage sera effectuée par Larousse Diffusion. Nous allons donc disposer d'une grande visibilité et d'un bon placement en librairie, étant donné la notoriété des éditions Milan et celle du grand groupe de diffusion Larousse.

2) Distribution

La distribution de notre ouvrage sera réalisée par le groupe Hachette Distribution.

Hachette Livre Distribution regroupe toutes les activités industrielles du Groupe Livre, tant dans le domaine de la distribution que de la diffusion, pour les éditeurs du Groupe, mais aussi d'autres éditeurs. Cette activité est traitée à partir du centre national de distribution de Maurepas, de deux centres régionaux du livre (CRDL), d'un LSH à Ivry, ainsi que 3 plateformes basées à l'étranger (Suisse, Belgique et Canada).

3) Commercialisation dans les grandes surfaces spécialisées

Nous faisons également le choix d'être présents dans les grandes surfaces spécialisées tels que la Fnac et Cultura, car d'après les chiffres donnés par le Service du livre et de la lecture pour l'année 2013, 46 % des achats s'effectuent dans les librairies (indépendantes et spécialisées) et les grandes surfaces culturelles spécialisées (23 % chacune).

Le fait d'avoir une grande visibilité est primordial dans la promotion d'un ouvrage c'est pourquoi nous avons choisi de distribuer nos livres dans ces grandes surfaces. En revanche, nous ne serons pas présents dans les grandes surfaces non spécialisées car le rôle de conseil au niveau du livre est inexistant.

4) Commercialisation par internet

Étant donné que les éditions Milan sont présentes sur Amazon, nous devons également faire le choix de vendre notre collection par ce biais. Notre livre sera également référencé sur des plateformes de vente en ligne, telles que la FNAC.com et les librairies en ligne.

Conclusion

Nous avons vu que le livre est plus qu'un texte dans bien des aspects. Tout d'abord, de son point de vue matériel. L'objet livre permet d'apporter du sens au contenu et il détermine la compréhension du contenu, autant que le contenu lui-même. Il est donc important de tenir compte de la matérialité du livre, de sa forme, de son paratexte, autant que du contenu en lui-même. Également, nous avons vu que, de par sa matérialité, le livre peut être appréhendé par les sens, et le livre peut être perçu de bien des façons grâce à cela.

Grâce à cela, nous pouvons véritablement dire que le livre n'est pas un objet comme un autre, il est particulier et sacré dans notre société. C'est pourquoi, le livre est aujourd'hui un objet de résistance face au développement du numérique. Comme nous l'avons vu, le livre est plus qu'un contenu, c'est pourquoi, même si le contenu se retrouve transposé numériquement, le livre garde son intérêt propre, qui est sa matérialité et donne une façon à part de lire le livre, de l'appréhender et de le comprendre.

C'est pourquoi, et pour mettre en pratique cela, nous avons lancé ce projet éditorial qui répond tout à fait aux problématiques évoquées au long de ce mémoire. Cela permet, dans un temps, de montrer l'importance de la matérialité, de la faire appréhender par le lecteur et de faire en sorte que le lecteur réfléchisse à cette matérialité, tout en utilisant ses sens pour lui donner une façon de percevoir le livre.

En revanche, il est vrai que dans le domaine scientifique notamment, les publications de chercheurs sur papier s'amoindrissent, au profit du numérique. Il est vrai également que la connaissance aujourd'hui se trouve sur le numérique, et il est de plus en plus rare de consulter une encyclopédie papier lorsque l'on a accès à toutes sortes de connaissances sur internet. Les livres perdent ici un peu leur rôle de symbole de connaissance comme nous l'avons vu, au profit du numérique.

L'encyclopédie-décor laisse place à la « recherche d'information » sur Internet ; le fond prend le pas sur la forme[68]*.*

---

[68] A la toison d'or, *Au salon du livre, le livre ancien comme éléments de « prestige »*, consulté le 29 août 2014, en ligne sur : https://alatoisondor.wordpress.com/category/representation-du-livre-et-des-bibliotheques/page/2/

Certains craignent que le numérique, avec toutes les possibilités qu'il offre, détrône le livre papier à terme. Le numérique n'est pas contraint à un format, il peut être considéré comme rotulus, volumen ou codex de par ses fonctionnalités. Le contenu est multiple et infinie, il devient immatériel et il n'est plus lié à son support.
Le numérique apporte de nouvelles façons de lire et Roger Chartier nous dit ce sujet :

> « Les nouvelles manières de lire, discontinues et segmentées, mettent à mal les catégories qui régissaient le rapport aux textes et aux œuvres, pensées et appropriées dans leur singularité et leur cohérence »[69].

Toutefois, pour toutes les raisons que nous avons développé tout au long de ce mémoire, nous pouvons dire que le livre ne disparaîtra pas au profit du numérique, car il a toujours été, reste et restera toujours un objet à part.

[69] Christine Vaufrey, *Qu'est-ce qu'un livre ?*, consulté le 29 août 2014, en ligne sur : http://cursus.edu/article/20315/est-livre/#.U8JdyLHwvcY

Corpus d’ouvrages

- Edwin A.Abbott, Flatland, Zones sensibles, 2012.

- Jean Rolin, *L’albatros est un chasseur solitaire*, Cent pages, 2011.

- Gilbert Sorrentino, *Red le démon*, Cent pages, 2010.

- Félix Fénéon, *Nouvelles en trois lignes*, Cent pages, 2009.

- Marc Villard, *La route de Modesto*, Biro & Cohen, 2008.

- Roger Martin du Gard, *Jean Barois*, Club du meilleur livre, 1954.

- Liam O’Flaherty, *Le mouchard*, Club français du livre, 1955.

- Paul Marionnet, *Ubu roi*, Club français du livre, 1950.

- Anne Herbauts, *Lundi*, Casterman, 2004.

- Lara Bergen, *Diego et clic prennent une photo*, Albin Michel, 2007.

- Valérie Crate, *Le petit camion de pompier*, Hemma, 2009.

- Miquel Barceló, *Barceló avant « Barceló »*, 2009.

- Frederick Exley, *À l’épreuve de la faim, journal d’une île froide*, Toussaint Louverture, 2013.

- Frederick Exley, *Le dernier stade de la soif*, Toussaint Louverture, 2011.

- Steve Tesich, *Karoo*, Toussaint Louverture, 2012.

- Collection mes premières découvertes, Gallimard.

Bibliographie

Ouvrage :

- Ouvrage collectif avec directeur de publication : Alain Milon et Marc Perelman, *Le livre et ses espaces*, Presses Universitaires de Paris X, 2007

- Roger Chartier, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Seuil, 2001

- Ulises Carrion, *Le nouvel art de faire des livres*, Héros-Limite, 1997.

- Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, Flammarion, 2009

- Michel Melot, *Livre*, L'Œil neuf, 2006

- Ouvrage collectif avec directeur de publication : Alain Milon et Marc Perelman, *L'esthétique du livre*, Presses universitaires de Paris ouest, 2010

- Catherine De Smet, Notre livre, B42, 2012

- Ruedi Baur, Le Livre, Archibooks, 2011

- Milad Doueihi, *Le livre à l'heure du numérique : objet fétiche, objet de résistance*, La Découverte, 2009

- Isabelle Garabuau, Dominique Desjeux, *Objet banal, objet social*, L'Harmattan, 2000

- Ouvrage collectif avec directeur de publication : Jean-Marie Courant, Jérôme Saint-Loubert Bié, Catherine de Smet, *Architecture et typographie*, B42, 2011

- Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, Actes Sud, 2000

- Roger Chartier, *Du livre au lire*, Payot/Rivages, 1997

- Catherine de Smet, *Dessiner des livres*, B42, 2012

- Alberto Manguel, *Le voyageur et la tour*, Actes Sud, 2013

- Ouvrage collectif avec directeur de publication : Alain Milon et Marc Perelman, *Le livre au corps*, Presses universitaires de Paris ouest, 2012

- Ouvrage collectif avec directeur de publication : *L'écartelage ou l'écriture de l'espace d'après Pierre Faucheux*, B42, 2013

- Jeffrey F.Hamburger, *Ouvertures – La double page dans les manuscrits enluminés du Moyen Âge*, Les presses du réel, 2010

- Evanghélia Stead, *La chair du livre*, PU Paris-Sorbonne, 2012

- Marshall Mc Luhan, *Pour comprendre les médias*, Seuil, 1977

- Jérôme Dupeyrat, *Les livres d'artistes, entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, thèse soutenue le 30 novembre 2012 sous la direction de Leszek Brogowski, p.371-373

- François Aubart, *L'écrit et l'inscrit*, Superstition N°2, automne 2011, p.17

- Olivier Bessard Banquy, *La typographie du livre français*, PU Bordeaux, 2008

- Richard Le Gallienne, *on book-Collectors*, in Retrospective Reviews, 1896.

- Leszek Brogowski, *Éditer l'art*, p.63-64

- Nelson Goodman, « L'implémentation dans les arts », *L'art en théorie et en action* (1984, Paris, Gallimard, 2009, p.63

- Henri-Jean Martin, *Les métamorphoses du livre*, Albin Michel, 2004, p.7-16

- R. Debray, *Croire, voir, faire. Traverses*, Odile Jacob, 1999, p.64

- Henri-Jean Martin, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, p.220

- Frédéric Barbier, *Histoire du livre*, Armand Colin, 2009, p.75

- Bernard Werber, « *Le livre du voyage* », Albin Michel, 1997.

- Ulises Carrion, *Quant aux livres*, Héros-Limite, 1997.

Sites internet :

- Michel Melot, *Le livre comme forme symbolique*, consulté le 3 juin 2014, en ligne sur : http://ihl.enssib.fr/le-livre-comme-forme-symbolique

- Direction du livre et de la lecture, *Prix du livre, mode d'emploi*, consulté le 20 mai 2014, en ligne sur : http://www.culture.gouv.fr/culture/dll/prix-livre/prix-1.htm

- Matthieu Cordier, *Le livre en tant qu'objet*, consulté le 3 juin, en ligne sur : http://rhizomesonore.free.fr/contents/le-livre-en-tant-qu-objet.html

- Matthieu Cordier, *Le livre comme espace d'interprétation*, consulté le 3 juin, en ligne sur : http://rhizomesonore.free.fr/contents/le-livre-en-tant-qu-objet.html

- Dictionnaire Trésor de la Langue Française, consulté en ligne le 20 juin sur : http://atilf.atilf.fr/

- Le blog illustrissimo, *Rencontre avec Valérie Cussaguet*, consulté le 6 mai en ligne sur : http://www.illustrissimo.com/blog/rencontre-avec-valerie-cussaguet-2/

- Terrain blog, *L'objet livre*, consulté le 20 mai, en ligne sur : http://blogterrain.hypotheses.org/5030

- BBF, *Le livre, consommation ou acquisition ?*, consulté le 7 mai, en ligne sur : http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1986-05-0434-002

- Daniel Berland, *La littérature est un plaisir de combat*, consulté le 3 mai, en ligne sur : http://www.wobook.com/WBr241W3gu3J-3-f-a/PAGE-143/Page-3.html

- BNF, *L'aventure des écritures*, consulté le 10 mai, en ligne sur : http://classes.bnf.fr/ecritures/index.htm

- Ania Vercasson, « Palper, renifler, découvrir, à l'école des livres anciens », *ActuaLitté*, consulté le 13 juillet 2014, en ligne sur : http://www.actualitte.com/education-international/palper-renifler-decouvrir-a-l-ecole-des-livres-anciens-35581.htm

- Citation de Victor Hugo, consulté le 10 août, en ligne sur : http://lewebpedagogique.com/leblogdesbtsap/2013/05/18/le-voyage-a-travers-les-livres/

- Charlotte Pudlowski, « Pourquoi en France les couvertures de livre sont-elles si sobres ? », *Slate*, consulté en ligne le 17 août 2014, en ligne sur : http://www.slate.fr/story/69737/pourquoi-france-couvertures-livres-sobres

- Sophie Pujas, « Roger Chartier : la condition de la mémoire, c'est l'oubli », *Lepoint.fr*, consulté le 16 août 2014, en ligne sur :http://www.lepoint.fr/grands-entretiens/roger-chartier-la-condition-de-la-memoire-c-est-l-oubli-28-03-2011-1312359_326.php

- SNE, *Les chiffres clés de l'édition 2013, données 2012*, consulté le 10 juillet 2014, en ligne sur : http://www.sne.fr/img/pdf/Telechargements/chiffrescles_juin2013.pdf

- Editions Monsieur Toussaint Louverture, consulté le 17 août 2014, en ligne sur : http://www.monsieurtoussaintlouverture.net/boutiquelouverture.html

- Tiphaine Thuillier, « Monsieur Toussaint Louverture : éditeur et (presque) entrepreneur », *l'express.fr*, consulté le 17 août, en ligne sur : http://lentreprise.lexpress.fr/high-tech-innovation/monsieur-toussaint-louverture-editeur-et-presque-entrepreneur_1532776.html#Rr8vE7AWkFQtUitV.99

- CNDP, *Rencontre avec Anne Herbauts*, consulté le 17 août 2014, en ligne sur : http://www.cndp.fr/crdp-creteil/telemaque/auteurs/anne-herbauts.htm

- Philippe Lejeune, « Le récit de soi, c'est lui », *Le Monde*, consulté le 3 août 2014 en ligne sur : http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/05/02/philippe-lejeune-le-recit-de-soi-c-est-lui_3169697_3260.html

- Matteo Treleani, *L'objectivité dans la théorie littéraire de Umberto Eco*, consulté le 3 août 2014, en ligne sur : http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/55/56/36/PDF/Travaux_en_cours-MatteoTreleani.pdf

- BNF, *Lectures et lecteurs*, consulté le 29 juillet 2014, en ligne sur : http://classes.bnf.fr/livre/arret/auteur-lecteur/lecture/01.htm

- Université de Montpellier, *Le livre, de l'antiquité à la renaissance*, consulté le 20 juillet 2014 en ligne sur : http://meticebeta.univ-montp3.fr/lelivre/partie2/utilisation_du_livre_dans_les_monastres_et_les_milieux_de_cour.html

- BNF, « *Les références : le livre du monde* », consulté le 10 août, en ligne sur : http://expositions.bnf.fr/veo/orient_ecrivain/text07.htm

- Citation de E. Dabit, consulté le 10 août, en ligne sur : http://www.abm.fr/travail-et-voyages/le-voyage-par-ecrit/le-voyage-par-ecrit-proverbes-et-citations-de-voyage.html

- Citation de Anthony Burgess, consulté le 10 août, en ligne sur : http://www.abm.fr/travail-et-voyages/le-voyage-par-ecrit/le-voyage-par-ecrit-proverbes-et-citations-de-voyage.html

Ebook :

- Thibault Mahe, *Design et architecture de l'ebook*, consulté le 13 juillet en ligne sur : http://tibomahe.com/projet_epub/Text/chap2.xhtml

Vidéo :

- Les musées de la civilisation, *Le livre comme objet*, consulté le 14 avril, en ligne sur : http://www.youtube.com/watch?v=XD9v411VeW8

- Centre Pompidou, *Pierre Faucheux et l'édition française*, conférence, consulté le 10 mai, en ligne sur : http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-57de1c8d48293dd33ea35364d8f8b432&param.idSource=FR_E-f6e4451d8c183a56db1741716331ea3

Audio :

- Rouges-gorges et cosaques, Philippe Millot et les éditions Cent pages, *Cris et chuchotements*, interview, consulté le 20 mai en ligne sur : http://rouges-gorges-et-cosaques.net/

Annexe 1 : Loi sur les publications destinées à la jeunesse

Loi n°49-956 du 16 juillet 1949

Loi sur les publications destinées à la jeunesse

Article 1

Sont assujetties aux prescriptions de la présente loi toutes les publications périodiques ou non qui, par leur caractère, leur présentation ou leur objet, apparaissent comme principalement destinées aux enfants et adolescents.

Sont toutefois exceptées les publications officielles et les publications scolaires soumises au contrôle du ministre de l'éducation nationale.

Article 2

Modifié par Loi n°54-1190 du 29 novembre 1954 art. 1 (JORF 1er décembre 1954).

Les publications visées à l'article 1er ne doivent comporter aucune illustration, aucun récit, aucune chronique, aucune rubrique, aucune insertion présentant sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse, ou à inspirer ou entretenir des préjugés ethniques.

Elles ne doivent comporter aucune publicité ou annonce pour des publications de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse.

Article 3

Modifié par Décret n°66-172 du 25 mars 1966 art. 1 (JORF 27 mars 1966).

Il est institué, au ministère de la justice, une commission chargée de la surveillance et du contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence.

Cette commission comprend :

Un membre du Conseil d'Etat, désigné par le vice-président du Conseil d'Etat, président.

Un représentant du ministre d'Etat chargé des affaires culturelles.

Un représentant du garde des sceaux, ministre de la justice.

Un représentant du ministre de l'intérieur.

Un représentant du ministre de l'éducation nationale.

Un représentant du ministre de la santé publique.

Un représentant du secrétaire d'Etat auprès du Premier ministre, chargé de l'information.

Un représentant du personnel de l'enseignement public et un représentant du personnel de l'enseignement privé, désignés par leurs organisations syndicales.

Trois représentants des éditeurs de publications destinées à la jeunesse, désignés par leurs organismes professionnels.

Trois représentants des éditeurs de publications autres que celles destinées à la jeunesse, désignés par leurs organismes professionnels.

Quatre représentants des mouvements ou organisations de jeunesse désignés sur proposition de leurs fédérations, par le conseil supérieur de l'éducation nationale.

Deux députés et deux sénateurs, respectivement désignés par l'Assemblée nationale et par le Sénat.

Trois représentants des dessinateurs et auteurs, désignés par leurs organisations syndicales.

Un père et une mère de famille, désignés par l'union nationale des associations familiales.

Deux magistrats ou anciens magistrats siégeant ou ayant siégé dans des tribunaux pour enfants, désignés par le Conseil supérieur de la magistrature.

La commission est chargée de proposer toutes mesures susceptibles d'améliorer les publications destinées à l'enfance et à l'adolescence.

Elle doit signaler aux autorités compétentes les infractions à la présente loi, ainsi que tous agissements ou infractions de nature à nuire, par la voie de la presse, à l'enfance et à l'adolescence.

Article 4

Modifié par Loi n°87-1157 du 31 décembre 1987 art. 14-I (JORF 5 janvier 1988).

Toute entreprise ayant pour objet la publication ou l'édition d'un périodique visé à l'article 1er doit être soit une association déclarée, soit une société commerciale régulièrement constituée. Elle doit être pourvue d'un comité de direction d'au moins trois membres. Les nom, prénoms, et qualité de chaque membre du comité figurent obligatoirement sur chaque exemplaire.

Le comité de direction comprend obligatoirement :

Trois membres du conseil d'administration choisis par celui-ci, s'il s'agit d'une société anonyme ou d'une association déclarée ;

Le ou les gérants, s'il s'agit d'une autre forme de société.

Tout membre du comité de direction doit remplir les conditions suivantes :

1° Etre de nationalité française ;

2° Jouir de ses droits civils ;

3° Ne pas avoir été l'objet d'une mesure disciplinaire ayant entraîné l'exclusion d'une fonction dans l'enseignement ou dans un établissement public ou privé d'éducation ou de rééducation, à l'exception des mesures disciplinaires prises sous l'occupation et frappant, en tant que tels, des membres de la Résistance ;

4° Ne pas avoir été déchu de tout ou partie des droits de la puissance paternelle ;

5° Ne pas avoir été l'objet d'une condamnation pour fait de collaboration ou pour délit contraire aux bonnes moeurs, d'une condamnation pour tout crime ou pour abandon de famille, pour les infractions prévues aux articles 312 et 345 à 357 inclus du code pénal, ou pour vol, abus de confiance, escroquerie ou délit puni par les lois des peines de l'escroquerie, pour soustraction commise par dépositaire public, pour extorsion de fonds ou de valeurs, ou pour recel de chose obtenue à l'aide de ces infractions, ou pour diffamation lorsque, dans ce dernier cas, la condamnation prononcée aura comporté une peine d'emprisonnement ou pour des faits prévus par les articles L. 626, L. 627, L. 627-2, L. 628, L. 629 et L. 630 du Code de la santé publique ;

6° Ne pas avoir appartenu à la direction ou au comité de direction d'une publication périodique visée par l'article 1er et frappée de suspension pour une durée excédant deux mois ;

7° Ne pas avoir été condamné antérieurement pour l'une des infractions prévues par la présente loi.

Les entreprises existant à la date de la promulgation de la présente loi ont un délai de six mois à dater de cette promulgation pour se constituer conformément aux dispositions du présent article.

Article 5

Avant la publication de tout écrit périodique visé à l'article 1er ou, pour les publications déjà existantes, dans les six mois de la promulgation de la présente loi, le directeur ou l'éditeur doit adresser au garde des sceaux, ministre de la justice, une déclaration indiquant, outre le titre de la publication, les nom, prénoms et adresse du directeur, des membres du comité de direction et, le cas échéant, des membres du conseil d'administration ou des gérants, ainsi que la dénomination et l'adresse de l'association ou de la société.

Tous changements affectant les indications fournies dans la déclaration doivent faire l'objet d'une nouvelle déclaration dans le délai d'un mois.

Article 6

Le directeur ou l'éditeur de toute publication visée à l'article 1er est tenu de déposer gratuitement au ministère de la justice, pour la commission de contrôle, cinq exemplaires de chaque livraison ou volume de cette publication dès sa parution, sans préjudice des dispositions concernant le dépôt légal.

Les dispositions du présent article seront applicables dès la publication de la présente loi.

Article 7

Sans préjudice de l'application des dispositions des articles 119 à 129 du décret du 29 juillet 1939 visant les publications contraires aux bonnes moeurs ainsi que des dispositions de la loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse et de toutes autres dispositions pénales applicables en la matière, toutes infractions aux dispositions de l'article 2 sont punies d'un emprisonnement d'un an et d'une amende de 3 750 euros.

Le jugement est publié au Bulletin officiel du ministère de l'éducation nationale, à la Bibliographie de la France et dans trois journaux désignés nommément par le jugement. Le tribunal ordonne en outre la saisie et la destruction des publications incriminées. Le tout aux frais du ou des condamnés.

Lorsque l'infraction a été commise par la voie d'une publication périodique, le jugement peut ordonner la suspension de celle-ci pour une durée de deux mois à deux ans.

En cas de récidive, les responsables sont passibles d'un emprisonnement de deux ans et d'une amende de 7 500 euros. En outre, s'il s'agit d'une publication périodique, l'interdiction temporaire est ordonnée et l'interdiction définitive peut être ordonnée.

Sont punis des peines prévues à l'alinéa précédent le directeur de publication et l'éditeur qui ont enfreint une décision de suspension ou d'interdiction.

Les associations reconnues d'utilité publique dont les statuts, agréés par le garde des sceaux, ministre de la justice, et le ministre de l'intérieur, prévoient la défense de la moralité, les associations de jeunesse ou d'éducation populaire agréées par le ministre de l'éducation nationale, peuvent, en cas d'infraction aux dispositions de l'article 2, exercer les droits reconnus à la partie civile par les articles 85 et 418 et suivants du Code de procédure pénale.

Article 8

Sera puni d'un emprisonnement d'un an et d'une amende de 3 750 euros quiconque éditera en infraction aux dispositions de l'article 4 une publication visée à l'article 1er.

Article 9

Sera puni d'une amende de 3 750 euros le directeur ou éditeur de toute publication qui enfreindra les dispositions des articles 5 et 6.

Article 10

L'auteur d'une fausse déclaration déposée en application de l'article 5 de la présente loi sera puni d'un emprisonnement de trois mois et d'une amende de 3 750 euros.

Article 11

A l'égard des infractions prévues par l'article 2 de la présente loi, les directeurs ou éditeurs seront, pour le seul fait de la publication, passibles comme auteurs principaux des peines portées à l'article 7.

A leur défaut, l'auteur et, à défaut de l'auteur, les imprimeurs et distributeurs seront poursuivis comme auteurs principaux.

Lorsque l'auteur n'est pas poursuivi comme auteur principal, il sera poursuivi comme complice.

Outre les cas prévus à l'article 60 du code pénal, pourront également être poursuivis comme coauteurs, passibles des mêmes peines :

Les auteurs et les imprimeurs,

et comme complices :

Les distributeurs.

Article 12

A l'égard des infractions prévues par l'article 4, seront passibles des peines prévues à l'article 8 :

Les directeurs ou éditeurs des publications, quelles que soient leurs professions ou dénominations.

Article 13

L'importation pour la vente ou la distribution gratuite en France des publications destinées à la jeunesse ne répondant pas aux prescriptions de l'article 2 ci-dessus est prohibée à titre absolu.

Est également prohibée à titre absolu l'exportation de ces mêmes publications, lorsqu'elles ont été éditées en France.

Indépendamment des pénalités qui peuvent être infligées en vertu de la réglementation douanière, les importateurs, exportateurs ou transitaires qui auront participé sciemment aux délits visés par l'article 2 seront passibles des peines prévues à l'article 7.

L'importation pour la vente ou la distribution gratuite en France de publications étrangères destinées à la jeunesse est subordonnée à l'autorisation du ministre chargé de l'information, prise sur avis favorable de la commission chargée de la surveillance et du contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence.

Article 14

Modifié par Loi n°87-1157 du 31 décembre 1987 art. 14-II (JORF 5 janvier 1988).

Le ministre de l'intérieur est habilité à interdire :

- de proposer, de donner ou de vendre à des mineurs de dix-huit ans les publications de toute nature présentant un danger pour la jeunesse en raison de leur caractère licencieux ou pornographique, ou de la place faite au crime ou à la violence, à la discrimination ou à la haine raciale, à l'incitation, à l'usage, à la détention ou au trafic de stupéfiants ;

- d'exposer ces publications à la vue du public en quelque lieu que ce soit, et notamment à l'extérieur ou à l'intérieur des magasins ou des kiosques, et de faire pour elles de la publicité par la voie d'affiches ;

- d'effectuer, en faveur de ces publications, de la publicité au moyen de prospectus, d'annonces ou insertions publiées dans la presse, de lettres-circulaires adressées aux acquéreurs éventuels ou d'émissions radiodiffusées ou télévisées.

Toutefois, le ministre de l'intérieur a la faculté de ne prononcer que les deux premières, ou la première, de ces interdictions.

Les publications auxquelles s'appliquent ces interdictions sont désignées par arrêtés, publiés au Journal officiel de la République française, qui, en ce qui concerne les livres, doivent intervenir dans un délai d'un an courant à partir de la date de la parution. La commission chargée de la surveillance et du contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence a qualité pour signaler les publications qui lui paraissent justifier ces interdictions.

La vente ou l'offre couplée des publications définies à l'article 1er de la présente loi, avec des publications visées à l'alinéa précédent du présent article, est interdite.

Aucune publication ne peut faire état de ce qu'elle n'a pas fait l'objet des interdictions précitées, ni comporter aucun texte ou mention de nature à faire inexactement croire à une autorisation des pouvoirs publics.

Les infractions aux dispositions des précédents alinéas du présent article sont punies d'un emprisonnement d'un an et d'une amende de 3 750 euros. Les officiers de police judiciaire pourront, avant toute poursuite, saisir les publications exposées au mépris des dispositions de l'alinéa 2 ci-dessus ; ils pourront également saisir, arracher, lacérer, recouvrir ou détruire tout matériel de publicité en faveur de ces publications. Le tribunal prononcera la confiscation des objets saisis.

Quiconque aura, par des changements de titres, des artifices de présentation ou de publicité, ou par toute autre manoeuvre, éludé ou fait éluder, tenté d'éluder ou de faire éluder l'application des interdictions prononcées conformément aux cinq premiers alinéas du présent article, sera puni d'un emprisonnement de deux ans et d'une amende de 6 000 euros.

En outre, et sous les mêmes peines, le tribunal pourra interdire, temporairement ou définitivement, la publication du périodique et ordonner la fermeture totale ou partielle, à titre temporaire ou définitif, de l'entreprise d'édition. Toute condamnation à plus de dix jours d'emprisonnement, pour les délits prévus au présent alinéa, entraînera, pendant une période de cinq ans à compter du jugement définitif, privation des droits visés à l'article 42, 1° et 2°, du code pénal.

Lorsque trois publications, périodiques ou non, éditées en fait par le même éditeur, ont ou auront été frappées, depuis l'entrée en vigueur de la loi du 16 juillet 1949 et au cours de douze mois consécutifs, de deux des prohibitions prévues aux deuxième, troisième et quatrième alinéas du présent article, aucune publication ou aucune livraison de publication analogue, du même éditeur, ne pourra, durant une période de cinq ans courant du jour de l'insertion au Journal officiel du dernier arrêté d'interdiction, être mise en vente sans avoir été préalablement déposée, en triple exemplaire, au ministère de la justice, et avant que se soient écoulés trois mois à partir de la date du récépissé de ce dépôt. Le fait, de la part de l'éditeur ou du directeur de publication, de ne pas accomplir le dépôt prévu ci-dessus ou de mettre la publication dans le commerce avant la fin du délai de trois mois précité, sera puni des peines et entraînera l'incapacité prévues à l'alinéa précédent.

Quand, pendant la période de cinq ans susvisée, l'éditeur astreint au dépôt préalable ne se sera pas acquitté des obligations découlant de celui-ci, ou aura encouru deux autres interdictions prononcées en vertu de l'article 14, la durée d'assujettissement audit dépôt sera prolongée de cinq années, cette prolongation partant de l'expiration du délai de cinq ans initial.

A l'égard des infractions prévues par les huitième, dixième, onzième et douzième alinéas du présent article, le directeur de publication ou l'éditeur sera poursuivi en qualité d'auteur principal ; à son défaut l'auteur et, à défaut de l'auteur, les imprimeurs et distributeurs seront poursuivis comme auteurs principaux. Lorsque l'auteur n'aura pas été poursuivi comme auteur principal, il sera poursuivi comme complice. Pourront être poursuivis comme complices, et dans tous les cas, toutes personnes auxquelles l'article 60 du code pénal est applicable.

Article 15

Modifié par Loi n°80-514 du 7 juillet 1980 art. unique (JORF 9 juillet 1980).

Un décret en Conseil d'Etat pris sur le rapport du garde des sceaux, ministre de la justice, du ministre de l'intérieur, du ministre de l'éducation nationale, du ministre de la santé publique et du ministre chargé de l'information, fixera les modalités de l'application de la présente loi, sans préjudice de l'application immédiate des dispositions pénales édictées à l'article 7.

Article 16

Modifié par Loi n°54-1190 du 29 novembre 1954 art. 2 (JORF 1er décembre 1954).

La présente loi est applicable aux territoires d'outre-mer. Des règlements d'administration publique détermineront les conditions de cette application.

Annexe 2 : Décret n°2010-166 du 22 février 2010 relatif à la sécurité des jouets

24 février 2010 JOURNAL OFFICIEL DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE Texte 13 sur 120

. .

Décrets, arrêtés, circulaires

TEXTES GÉNÉRAUX

MINISTÈRE DE L'ÉCONOMIE, DE L'INDUSTRIE ET DE L'EMPLOI

Décret no 2010-166 du 22 février 2010 relatif à la sécurité des jouets

NOR : ECEI0927343D

Le Premier ministre, Sur le rapport de la ministre de l'économie, de l'industrie et de l'emploi, Vu le règlement (CE) no 1935/2004 du Parlement européen et du Conseil du 27 octobre 2004 concernant les matériaux et objets destinés à entrer en contact avec les denrées alimentaires ; Vu le règlement (CE) no 1907/2006 du Parlement européen et du Conseil du 18 décembre 2006 concernant l'enregistrement, l'évaluation et l'autorisation des substances chimiques, ainsi que les restrictions applicables à ces substances (REACH), instituant une agence européenne des produits chimiques, notamment son annexe XVII ; Vu le règlement (CE) no 765/2008 du Parlement européen et du Conseil du 9 juillet 2008 fixant les prescriptions relatives à l'accréditation et à la surveillance du marché pour la commercialisation des produits et abrogeant le règlement (CE) no 339/93 du Conseil ; Vu le règlement (CE) no 1272/2008 du Parlement européen et du Conseil du 16 décembre 2008 relatif à la classification, à l'étiquetage et à l'emballage des substances et des mélanges ; Vu la directive no 76/768/CEE du Conseil du 27 juillet 1976 relative au rapprochement des dispositions législatives des Etats membres concernant les produits cosmétiques ; Vu la directive no 1999/45/CE du Parlement européen et du Conseil du 31 mai 1999 concernant le rapprochement des dispositions législatives, réglementaires et administratives des Etats membres relatives à la classification, à l'emballage et à l'étiquetage des préparations dangereuses ; Vu la directive no 2009/48/CE du Parlement européen et du Conseil du 18 juin 2009 relative à la sécurité des jouets ; Vu la décision no 768/2008/CE du Parlement européen et du Conseil du 9 juillet 2008 relative à un cadre commun pour la commercialisation des produits et abrogeant la décision 93/465/CEE du Conseil ; Vu le code de la consommation, notamment son article L. 221-3 ; Vu le code des douanes, notamment son article 38 ; Vu le code pénal, notamment ses articles 132-11, 132-15 et R. 610-1 ; Vu la loi no 94-665 du 4 août 1994 modifiée relative à l'emploi de la langue française ; Vu le décret no 89-662 du 12 septembre 1989 relatif à la prévention des risques résultant de l'usage des jouets ; Vu le décret no 2008-1401 du 19 décembre 2008 relatif à l'accréditation et à l'évaluation de conformité ; Vu l'avis de la Commission de la sécurité des consommateurs en date du 19 novembre 2009 ; Le Conseil d'Etat (section des finances) entendu,

Décrète :

CHAPITRE Ier Objet et champ d'application Art. 1er.–Le présent décret fixe des règles en matière de sécurité applicables aux jouets et les conditions de la libre circulation de ceux-ci sur le marché. Art. 2. – Au sens du présent décret, on entend par jouets les produits qui sont conçus pour être utilisés,

exclusivement ou non, à des fins de jeu par des enfants de moins de quatorze ans ou destinés à cet effet. Le présent décret ne s'applique pas aux jouets suivants :

. .

a) Equipements d'aires collectives de jeux destinés à une utilisation publique ; b) Machines ludiques automatiques, actionnées ou non à l'aide de pièces de monnaie, destinées à une utilisation publique ; c) Véhicules pour enfants équipés de moteurs à combustion ; d) Jouets machine à vapeur ; e) Frondes et lance-pierres. Un arrêté du ministre chargé de l'industrie précise la liste des produits susceptibles d'être utilisés à des fins de jeu par des enfants de moins de quatorze ans, qui ne sont pas considérés comme des jouets au sens du présent décret.

CHAPITRE II Exigences essentielles de sécurité Art. 3. − Les jouets ne peuvent être importés, fabriqués en vue de la mise sur le marché de l'Union, détenus en vue de la vente ou de la distribution à titre gratuit, mis en vente, vendus ou distribués à titre gratuit, mis à disposition sur le marché à titre gratuit ou onéreux que s'ils répondent aux exigences essentielles de sécurité en ne mettant pas en danger la sécurité ou la santé des utilisateurs ou celles de tiers lorsqu'ils sont utilisés conformément à leur destination ou à leur usage prévisible, compte tenu du comportement des enfants, pendant leur durée d'utilisation prévisible et normale. La capacité des utilisateurs et, le cas échéant, des personnes qui les surveillent est prise en compte, notamment dans le cas des jouets qui sont destinés à des enfants de moins de trente-six mois ou à d'autres tranches d'âge déterminées. Les jouets mentionnés au premier alinéa : 1o Répondent aux exigences de sécurité particulières définies à l'annexe I pendant leur durée d'utilisation prévisible et normale. Un arrêté du ministre chargé de l'industrie précise les conditions d'application du 2 de la partie II « Inflammabilité » et des 4, 6, 9 et 10 de la partie III « Propriétés chimiques » de l'annexe I ; 2o Sont revêtus, le cas échéant, des avertissements nécessaires à leur utilisation en toute sécurité ; 3o Satisfont à l'une des procédures d'évaluation de la conformité prévues aux articles 8 et 9 ; 4o Sont revêtus du marquage « CE ». Art. 4. − L'étiquetage, les instructions d'utilisation et les avertissements qui accompagnent les jouets destinés à être mis à disposition sur le marché français sont rédigés en langue française. L'étiquetage ainsi que les instructions d'utilisation attirent l'attention des enfants ou des personnes qui les surveillent sur les dangers et les risques d'effets dommageables, inhérents à l'utilisation des jouets, ainsi que sur la manière de les éviter. Les avertissements spécifient les limites d'utilisation appropriées des jouets. Ils ne peuvent pas être en contradiction avec l'utilisation à laquelle le jouet est destiné du fait de ses fonctions, dimensions ou caractéristiques. Les limites d'utilisation concernant l'utilisateur comprennent au moins un âge minimum et, le cas échéant, un âge maximum, les aptitudes de l'utilisateur, un poids minimum ou maximum, ainsi que la nécessité de veiller à ce que le jouet soit utilisé sous la surveillance d'un adulte. Les fabricants apposent les avertissements de manière clairement visible, facilement lisible, aisément compréhensible et précise sur les jouets, sur une étiquette ou sur l'emballage et, le cas échéant, dans les instructions d'utilisation qui accompagnent les produits. Les avertissements sont précédés de la mention : « Attention ! », qui peut, si plusieurs avertissements sont nécessaires, figurer une seule fois avant l'ensemble des avertissements. Les avertissements qui déterminent la décision d'achat, tels que ceux qui spécifient l'âge minimum et l'âge maximum des utilisateurs, ainsi que les autres avertissements applicables figurent sur l'emballage de vente ou de manière clairement visible pour le consommateur avant l'achat, y compris lorsque celui-ci est effectué en ligne. Les petits jouets vendus sans emballage portent directement le marquage des avertissements appropriés. Un arrêté du ministre chargé de l'industrie définit les avertissements spécifiques pour certaines catégories de jouets.

CHAPITRE III Marquage « CE » Art. 5. − Le marquage « CE » obéit aux principes généraux énoncés à l'article 30 du règlement du 9 juillet 2008 susvisé. Les jouets portant le marquage « CE » sont présumés conformes au présent décret. Il est apposé avant que le produit ne soit mis sur le marché. Il peut être suivi d'un pictogramme ou de toute autre information relative à un risque ou un usage particulier. Le marquage « CE » est apposé de manière visible, lisible et indélébile sur le jouet, sur une étiquette attachée à celui-ci ou sur son emballage. Dans le cas de jouets de petites dimensions et de jouets composés de

petites pièces, il peut être apposé sur une étiquette ou sur un feuillet accompagnant le jouet. Si cela n'est pas techniquement possible dans le cas de jouets vendus en présentoir de vente, le marquage « CE » peut être apposé sur ce présentoir, à condition que celui-ci ait été utilisé comme emballage du jouet. Si le marquage « CE » n'est pas visible de l'extérieur de l'emballage, il est apposé sur l'emballage. Art. 6. − Les jouets qui ne satisfont pas aux dispositions du présent décret, notamment ceux qui ne sont pas munis du marquage « CE », peuvent être exposés et utilisés dans des salons professionnels et des expositions, à condition qu'ils soient accompagnés d'une indication précisant qu'ils ne satisfont pas aux exigences fixées par le présent décret et qu'ils ne seront pas mis à disposition sur le marché de l'Union avant d'avoir été mis en conformité.

CHAPITRE IV Evaluation de la conformité Art. 7. − Avant de mettre un jouet à disposition sur le marché, le fabricant procède à une analyse des dangers de nature chimique, physique, mécanique, électrique, en matière d'inflammabilité, de radioactivité et d'hygiène que le jouet peut présenter et évalue l'exposition potentielle à ces dangers. Pour évaluer la conformité des jouets, le fabricant respecte l'une des deux procédures définies aux articles 8 et 9. Il établit une déclaration « CE » de conformité attestant le respect des exigences essentielles de sécurité mentionnées à l'article 3. Cette déclaration « CE » de conformité contient les éléments énumérés à l'annexe II et aux modules pertinents de l'annexe II de la décision du 9 juillet 2008 susvisée et est mise à jour. La déclaration « CE » de conformité des jouets destinés à être mis à disposition sur le marché français est rédigée ou traduite en langue française. En établissant la déclaration « CE » de conformité, le fabricant assume la responsabilité de la conformité du jouet. L'ensemble des données et des détails pertinents sur les moyens utilisés par le fabricant pour garantir que les jouets satisfont aux exigences mentionnées à l'article 3 est consigné dans une documentation technique conservée par le fabricant. Cette documentation contient les documents énumérés à l'annexe III. La documentation technique est rédigée dans l'une des langues officielles de l'Union européenne sous réserve des dispositions du dernier alinéa de l'article 10. Le fabricant ou son mandataire, ou, à défaut, toute personne qui met les jouets sur le marché, tient la documentation technique à la disposition des agents chargés du contrôle, y compris une copie de la déclaration « CE » de conformité. Art. 8. − Le fabricant utilise la procédure de contrôle de production interne mentionnée au module A de l'annexe II de la décision du 9 juillet 2008 susvisée lorsque les jouets ont été fabriqués conformément aux normes harmonisées ou parties de normes harmonisées couvrant toutes les exigences de sécurité pertinentes, dont les références sont publiées au Journal officiel de l'Union européenne. Les jouets conformes aux normes harmonisées ou parties de normes harmonisées susmentionnées bénéficient d'une présomption de conformité aux exigences essentielles de sécurité mentionnées à l'article 3, dans la mesure où elles sont couvertes par ces normes ou parties de normes. Art. 9. − Le fabricant utilise la procédure de l'examen « CE de type » décrite à l'article 10, combinée à la procédure de « conformité au type » mentionnée au module C de l'annexe II de la décision du 9 juillet 2008 susvisée

dans l'un des cas suivants : 1o Si des normes harmonisées telles que mentionnées au premier alinéa de l'article 8, couvrant toutes les exigences de sécurité requises pour le jouet, n'existent pas ; 2o Si les normes harmonisées mentionnées au premier alinéa de l'article 8 existent, mais le fabricant ne les a pas appliquées ou les a appliquées partiellement ; 3o Si les normes harmonisées mentionnées au premier alinéa de l'article 8 ou certaines d'entre elles ont été publiées assorties d'une restriction ; 4o Si le fabricant estime que la nature, la conception, la construction ou la destination du jouet nécessite une vérification par un tiers. Art. 10. − La demande d'examen « CE de type », la réalisation de cet examen et l'émission de l'attestation d'examen « CE de type » sont effectuées conformément aux procédures mentionnées au module B de l'annexe II de la décision du 9 juillet 2008 susvisée. L'examen « CE de type » est effectué de la manière décrite au paragraphe 2, second tiret, de ce module. La demande d'examen « CE de type » comprend une description du jouet et une indication du lieu de fabrication, y compris l'adresse. L'examen « CE de type » est réalisé par un organisme habilité, indépendant du fabricant et notifié à la Commission européenne. Sont habilités à réaliser l'examen « CE de type » les organismes accrédités pour les essais correspondants par le Comité français d'accréditation (COFRAC) et faisant l'objet d'une notification à la Commission européenne ainsi que les organismes désignés à cet effet par un autre Etat membre de l'Union européenne, un Etat partie à

l'accord sur l'Espace économique européen ou la Turquie. Les organismes faisant l'objet d'une notification par les autorités françaises participent aux activités de normalisation et de coordination pertinentes. Ils informent les autorités de tout refus, restriction, suspension ou retrait d'un certificat d'examen « CE de type » ainsi que de toute circonstance influant sur la portée et les conditions de leur habilitation. L'examen « CE de type » comprend une évaluation, menée le cas échéant conjointement avec le fabricant, de l'analyse effectuée par ce dernier, conformément aux dispositions du premier alinéa de l'article 7 relatives aux dangers que le jouet peut présenter. L'attestation d'examen « CE de type » comprend une référence au présent décret, une représentation en couleur et une claire description du jouet, notamment ses dimensions, ainsi qu'une liste des essais effectués, accompagnée d'une référence au rapport d'essai correspondant. L'attestation est revue au minimum tous les cinq ans et à tout moment en cas de nécessité, en particulier en cas de modification du processus de fabrication, des matières premières ou des composants du jouet. L'attestation est retirée si le jouet ne satisfait plus aux exigences de sécurité mentionnées à l'article 3. Les organismes ayant fait l'objet d'une notification n'accordent pas d'attestation d'examen « CE de type » à un jouet auquel une telle attestation a été refusée ou retirée par un autre organisme ayant fait l'objet d'une notification, sauf si le jouet a été mis en conformité entre-temps. La documentation technique et la correspondance se rapportant à la procédure de l'examen « CE de type » sont rédigées en français ou dans une langue acceptée par l'organisme réalisant l'examen « CE de type ».

CHAPITRE V Obligations des opérateurs économiques Art. 11. − I. – Les fabricants, lorsqu'ils mettent leurs jouets sur le marché de l'Union, s'assurent que ceux-ci sont conçus et fabriqués conformément aux exigences essentielles de sécurité mentionnées à l'article 3. II. – Les fabricants se conforment aux procédures décrites aux chapitres III et IV. III. – Les fabricants conservent la documentation technique et la déclaration « CE » de conformité pendant une durée de dix ans à partir de la mise sur le marché du jouet. IV. – Les fabricants s'assurent que des procédures sont en place pour faire en sorte que la production en série reste conforme au modèle soumis aux essais. Ils tiennent compte

des modifications de la conception ou des caractéristiques du jouet ainsi que des modifications des normes harmonisées prises comme base de référence pour déclarer la conformité d'un jouet. Dans tous les cas où cela est jugé approprié, eu égard aux risques présentés par un jouet et afin de protéger la santé et la sécurité des consommateurs, les fabricants effectuent des essais par sondage sur des jouets commercialisés, enquêtent sur les réclamations et, le cas échéant, tiennent un registre de celles-ci ainsi que des jouets non conformes et informent les distributeurs du suivi réalisé. V. – Les fabricants s'assurent que leurs jouets portent un numéro de type, de lot, de série ou de modèle ou tout autre élément permettant leur identification ou, lorsque la taille ou la nature du jouet ne le permet pas, que les informations requises figurent sur l'emballage ou dans un document accompagnant le jouet. VI. – Les fabricants indiquent sur le jouet leur nom, leur raison sociale ou leur marque commerciale déposée et l'adresse à laquelle ils peuvent être contactés. S'il n'est pas possible d'apposer ces informations sur le jouet, elles figurent sur l'emballage du jouet ou dans un document accompagnant le jouet. L'adresse indique un seul endroit où le fabricant peut être contacté. VII. – Les fabricants s'assurent que le jouet est accompagné d'instructions et d'informations de sécurité dans une langue ou des langues aisément comprises des consommateurs de l'Etat membre sur le marché duquel le jouet est destiné à être mis à disposition. Art. 12. − I. – Un mandataire peut être désigné, par un mandat écrit, par un fabricant. II. – Les obligations prévues au 1o de l'article 11 et l'établissement de la documentation technique ne font pas partie de son mandat. III. – Le mandataire accomplit les tâches spécifiées dans le mandat reçu du fabricant qui visent au minimum à tenir la déclaration « CE » de conformité et la documentation technique à la disposition des agents chargés du contrôle pendant une durée de dix ans à compter de la mise sur le marché du jouet. Art. 13. − I. – Les importateurs ne mettent sur le marché que des jouets conformes. II. – Avant de mettre un jouet sur le marché, les importateurs s'assurent que la procédure appropriée d'évaluation de la conformité a été appliquée par le fabricant. Ils s'assurent que le fabricant a établi la documentation technique, que le jouet porte le marquage de conformité requis, qu'il est accompagné des documents nécessaires et que le fabricant a satisfait aux exigences mentionnées aux V et VI de l'article 11. Lorsqu'un importateur considère, ou a des raisons de croire, qu'un jouet n'est pas conforme aux exigences essentielles de sécurité mentionnées à l'article 3, il ne met pas le jouet sur le marché tant que le jouet n'a pas été mis en conformité avec ces exigences. En outre, dans le cas où le jouet présente un risque, l'importateur en informe le fabricant ainsi que les agents chargés du contrôle.

24 février 2010 JOURNAL OFFICIEL DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE Texte 13 sur 120

. .

III. – Les importateurs indiquent sur le jouet leur nom, leur raison sociale ou leur marque commerciale déposée et l'adresse à laquelle ils peuvent être contactés. S'il n'est pas possible d'apposer ces informations sur le jouet, elles figurent sur l'emballage du jouet ou dans un document accompagnant le jouet. IV. – Les importateurs s'assurent que le jouet est accompagné d'instructions et d'informations de sécurité dans une langue ou des langues aisément comprises des consommateurs de l'Etat membre sur le marché duquel le jouet est destiné à être mis à disposition. V. – Tant qu'un jouet est sous leur responsabilité, les importateurs s'assurent que les conditions de stockage ou de transport ne compromettent pas sa conformité aux exigences essentielles de sécurité mentionnées à l'article 3. VI. – Lorsque cela est jugé approprié, eu égard aux risques présentés par un jouet et afin de protéger la santé et la sécurité des consommateurs, les importateurs effectuent des essais par sondage sur des jouets commercialisés, enquêtent sur les réclamations et, le cas échéant, tiennent un registre de celles-ci, ainsi que des jouets non conformes ou rappelés, et informent les distributeurs du suivi réalisé. VII. – Pendant une durée de dix ans à compter de la mise sur le marché du jouet, les importateurs tiennent une copie de la déclaration « CE » de conformité à la disposition

des agents chargés du contrôle et s'assurent que la documentation technique peut être fournie à ces agents sur demande. Art. 14. − I. – Les distributeurs, lorsqu'ils mettent un jouet à disposition sur le marché, agissent avec toute la diligence requise en ce qui concerne les exigences applicables. II. – Avant de mettre un jouet à disposition sur le marché, les distributeurs vérifient qu'il porte le marquage ou les marquages de conformité requis, qu'il est accompagné des documents requis et d'instructions et d'informations de sécurité dans une langue ou des langues aisément comprises des consommateurs de l'Etat membre sur le marché duquel le jouet est destiné à être mis à disposition, et que le fabricant et l'importateur ont respecté les exigences mentionnées respectivement aux V et VI de l'article 11 et au III de l'article 13. Lorsqu'un distributeur considère, ou a des raisons de croire, qu'un jouet n'est pas conforme aux exigences essentielles de sécurité mentionnées à l'article 3, il ne met pas le jouet à disposition sur le marché tant qu'il n'a pas été mis en conformité avec ces exigences. En outre, dans le cas où le produit présente un risque, le distributeur en informe le fabricant ou l'importateur ainsi que les agents chargés du contrôle. III. – Tant qu'un jouet est sous leur responsabilité, les distributeurs s'assurent que les conditions de stockage ou de transport ne compromettent pas sa conformité aux exigences essentielles de sécurité mentionnées à l'article 3. Art. 15. − Un importateur ou un distributeur est considéré comme un fabricant au sens du présent décret et est soumis aux obligations incombant au fabricant énoncées à l'article 11 s'il met sur le marché un jouet sous son nom ou sa marque propre ou s'il modifie un jouet déjà mis sur le marché de telle manière que sa conformité aux exigences applicables risque d'en être affectée. Art. 16. − Les opérateurs économiques identifient, à la demande des agents chargés du contrôle : a) Tout opérateur économique qui leur a fourni un jouet ; b) Tout opérateur économique auquel ils ont fourni un jouet. Les opérateurs économiques sont en mesure de fournir ces informations pendant une durée de dix ans à compter de la date de mise sur le marché du jouet dans le cas du fabricant, et pendant dix ans à compter de la date où le jouet leur a été fourni dans le cas des autres opérateurs économiques.

CHAPITRE VI

Sanctions Art. 17. − Est puni de l'amende prévue pour les contraventions de la cinquième classe le fait : 1o De fabriquer en vue de la mise sur le marché de l'Union, importer, détenir en vue de la vente ou de la distribution à titre gratuit, mettre en vente, vendre, mettre à disposition sur le marché à titre gratuit ou onéreux des jouets ne respectant pas les obligations prévues aux 2o et 3o de l'article 3 ; 2o De ne pas être en mesure de présenter aux agents chargés du contrôle les documents prévus au chapitre IV. La récidive est réprimée conformément aux dispositions des articles 132-11 et 132-15 du code pénal. Est puni de l'amende prévue pour les contraventions de la troisième classe le fait : 1o De fabriquer en vue de la mise sur le marché de l'Union, importer, détenir en vue de la vente ou de la distribution à titre gratuit, mettre en vente, vendre, mettre à disposition sur le marché à titre gratuit ou onéreux des jouets ne respectant pas l'obligation prévue au 4o de l'article 3 ; 2o D'apposer sur un jouet, sur son emballage ou sur les documents, notices d'information du fabricant qui l'accompagnent des inscriptions de nature à créer des confusions avec le marquage « CE » ou à en compromettre la visibilité ou la lisibilité ; 3o D'exposer, lors de salons professionnels et expositions, des jouets qui ne respectent pas les dispositions de l'article 6.

24 février 2010 JOURNAL OFFICIEL DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE Texte 13 sur 120

. .

CHAPITRE VII Dispositions transitoires et finales Art. 18. − Les dispositions du présent décret entrent en vigueur le 20 juillet 2011. Art. 19. − Le décret du 12 septembre 1989 susvisé, à l'exception du 3 de

la partie II de l’annexe II, est abrogé à compter du 20 juillet 2011. Le 3 de la partie II de l’annexe II du décret du 12 septembre 1989 susvisé est abrogé à compter du 20 juillet 2013. Art. 20. − Les jouets conformes au décret du 12 septembre 1989 susvisé et qui ont été mis sur le marché de l’Union avant le 20 juillet 2011 peuvent continuer à être commercialisés. Les jouets conformes au présent décret sauf aux exigences énoncées dans la partie III de l’annexe I peuvent être mis sur le marché communautaire jusqu’au 20 juillet 2013, à condition de satisfaire aux exigences prévues au 3 de la partie II de l’annexe II du décret du 12 septembre 1989 susvisé. Art. 21. − La ministre de l’économie, de l’industrie et de l’emploi et le ministre du budget, des comptes publics, de la fonction publique et de la réforme de l’Etat sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l’exécution du présent décret, qui sera publié au Journal officiel de la République française. Fait à Paris, le 22 février 2010. FRANÇOIS FILLON Par le Premier ministre : La ministre de l’économie, de l’industrie et de l’emploi, CHRISTINE LAGARDE Le ministre du budget, des comptes publics, de la fonction publique et de la réforme de l’Etat, ERIC WOERTH

ANNEXES

A N N E X E I

EXIGENCES DE SÉCURITÉ PARTICULIÈRES

I. – Propriétés physiques et mécaniques 1. Les jouets et leurs pièces, ainsi que leurs fixations dans le cas de jouets montés, ont la résistance mécanique et, le cas échéant, la stabilité requises pour résister aux contraintes auxquelles ils sont soumis lors de leur utilisation sans risquer de provoquer des blessures par rupture ou déformation. 2. Les arêtes, saillies, cordes, câbles et fixations accessibles des jouets sont conçus et fabriqués de manière à réduire, dans la mesure du possible, les risques de blessure lors d’un contact. 3. Les jouets sont conçus et fabriqués de manière à ne présenter, du fait du mouvement de leurs pièces, aucun risque ou seulement les risques minimaux inhérents à leur utilisation. 4. a) Les jouets et leurs pièces ne présentent pas de risque d’étranglement. b) Les jouets et leurs pièces ne présentent pas de risque d’asphyxie par blocage de l’arrivée d’air résultant d’une obstruction externe des voies respiratoires par la bouche ou le nez. c) Les jouets et leurs pièces sont d’une dimension telle qu’ils ne présentent pas de risque d’asphyxie par blocage de l’arrivée d’air résultant d’une obstruction interne des voies respiratoires par des objets coincés dans la bouche ou le pharynx ou à l’entrée des voies respiratoires inférieures. d) Les jouets qui sont manifestement destinés aux enfants de moins de trente-six mois et leurs éléments et leurs pièces détachables sont de dimension suffisante pour empêcher leur ingestion ou leur inhalation. Cette prescription s’applique également aux autres jouets destinés à être mis en bouche ainsi qu’à leurs éléments et leurs pièces détachables. e) Les emballages dans lesquels les jouets sont contenus pour la vente au détail ne présentent pas de risques d’étranglement ou d’asphyxie par obstruction externe des voies respiratoires par la bouche ou le nez. f) Les jouets présents dans des denrées alimentaires ou mélangés à des denrées alimentaires ont leur propre emballage. Tel qu’il se présente, cet emballage est de dimension suffisante pour empêcher son ingestion ou son inhalation. g) Les emballages de jouets mentionnés aux points e et f sphériques, ovoïdes ou ellipsoïdes et toutes pièces détachables de ceux-ci ou les emballages cylindriques aux extrémités arrondies sont d’une dimension empêchant qu’ils causent une obstruction des voies respiratoires en se retrouvant coincés dans la bouche ou le pharynx ou à l’entrée des voies respiratoires inférieures.

. .

h) Les jouets qui font corps avec un produit alimentaire au stade de la consommation, de telle sorte qu'il est indispensable de consommer l'aliment avant d'avoir accès au jouet, sont interdits. Les pièces de jouets qui, d'une autre manière, font corps avec un produit alimentaire satisfont aux exigences énoncées aux points c et d. 5. Les jouets aquatiques sont conçus et fabriqués de façon à réduire, dans la mesure du possible, et compte tenu de l'usage préconisé de ces jouets, le risque de perte de flottabilité et de perte de l'appui donné à l'enfant. On entend par « jouet aquatique » un jouet destiné à être utilisé en eau peu profonde et apte à porter ou à soutenir un enfant sur l'eau. 6. Les jouets dans lesquels on peut pénétrer et qui constituent de ce fait un espace clos pour les utilisateurs possèdent un moyen de sortie que ceux-ci peuvent facilement actionner de l'intérieur pour s'en extraire. 7. Les jouets conférant la mobilité aux utilisateurs comportent, dans la mesure du possible, un système de freinage adapté au type de jouet et en rapport avec l'énergie cinétique qu'ils développent. Ce système peut être facilement actionné par l'utilisateur sans risque d'éjection ou de blessure pour l'utilisateur et pour les tiers. La vitesse maximale résultant de la construction des jouets porteurs électriques est limitée de sorte à minimiser le risque de blessure. 8. La forme et la composition des projectiles et l'énergie cinétique qu'ils peuvent développer lors de leur lancement par un jouet conçu à cette fin sont telles que les projectiles ne risquent pas, compte tenu de la nature du jouet, de blesser l'utilisateur ou des tiers. 9. Les jouets sont fabriqués de manière à garantir que : a) Les températures maximale et minimale de toutes les surfaces accessibles ne causent pas de blessures lors d'un contact ; b) Les liquides, vapeurs et gaz contenus dans le jouet n'atteignent pas des températures ou des pressions telles que leur échappement, dû à des raisons autres que celles indispensables au bon fonctionnement du jouet, soit susceptible de provoquer des brûlures ou autres blessures. 10. Les jouets conçus pour émettre un son sont conçus et fabriqués, en ce qui concerne les valeurs maximales pour les impulsions sonores et les sons prolongés, de telle sorte que le son qu'ils émettent ne puisse endommager l'ouïe des enfants. 11. Les jouets d'activité sont fabriqués de manière à réduire dans la mesure du possible : a) Le risque que des parties du corps soient écrasées ou coincées ; b) Le risque qu'un vêtement soit happé ; c) Le risque de chute, d'impact et de noyade. En particulier, toute surface de ces jouets accessible à un ou plusieurs enfants doit être conçue pour en supporter la charge. On entend par « jouet d'activité » un jouet destiné à un usage familial et dont la structure portante reste fixe pendant l'activité et qui est destiné aux enfants pour pratiquer l'une des activités suivantes : grimper, sauter, se balancer, glisser, basculer, tournoyer, ramper, se faufiler ou toute combinaison de ces activités.

II. – Inflammabilité

1. Les jouets ne constituent pas un élément inflammable dangereux dans l'environnement de l'enfant. Ils sont donc composés de matériaux remplissant au moins l'une des conditions suivantes : a) Ils ne brûlent pas sous l'action directe d'une flamme, d'une étincelle ou de toute autre source potentielle d'incendie ; b) Ils sont difficilement inflammables (la flamme s'éteint dès qu'il n'y a plus de cause d'incendie) ; c) S'ils s'enflamment, ils brûlent lentement et présentent une faible vitesse de propagation de la flamme ; d) Ils sont conçus, quelle que soit leur composition chimique, de manière à retarder mécaniquement le processus de combustion. Ces matériaux combustibles ne constituent pas un risque de propagation du feu aux autres matériaux utilisés dans le jouet. 2. Les jouets qui, pour des raisons indispensables à leur fonctionnement, contiennent des substances ou des mélanges répondant aux critères de classification énoncés dans un arrêté du ministre chargé de l'industrie, et notamment des matériaux et équipements pour des expériences chimiques, l'assemblage de maquettes, les moulages plastiques ou céramiques, l'émaillage, la photographie ou des activités similaires, ne contiennent pas, en tant que tels, des substances ou des mélanges qui puissent devenir

inflammables du fait de la perte de composants volatils non inflammables. 3. Les jouets autres que les amorces à percussion pour jouets ne sont pas explosifs et ne contiennent pas d'éléments ou de substances susceptibles d'exploser en cas d'utilisation ou d'usage prévu à l'article 3. 4. Les jouets, et notamment les jeux et les jouets chimiques, ne contiennent pas, en tant que tels, des substances ou des mélanges : a) Qui, lorsqu'ils sont associés, sont susceptibles d'exploser par réaction chimique ou par échauffement ; b) Qui sont susceptibles d'exploser lorsqu'ils sont mélangés avec des substances oxydantes ; c) Ou qui contiennent des composants volatils inflammables dans l'air et susceptibles de former des mélanges vapeur/air inflammables ou explosifs.

24 février 2010 JOURNAL OFFICIEL DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE Texte 13 sur 120

. .

III. – Propriétés chimiques

1. Les jouets sont conçus et fabriqués de manière à ne présenter aucun risque d'effet nuisible sur la santé humaine dû à l'exposition à des substances ou mélanges chimiques qui entrent dans la composition des jouets ou qui y sont présents, lorsque l'utilisation de ces jouets est celle décrite à l'article 3. 2. Les jouets sont conformes à la législation communautaire relative à certaines catégories de produits ou aux restrictions d'utilisation de certaines substances et mélanges. Les jouets qui sont eux-mêmes des substances ou des mélanges sont également conformes, suivant le cas, à l'arrêté du 20 avril 1994 relatif à la classification, l'emballage et l'étiquetage des substances, à l'arrêté du 9 novembre 2004 définissant les critères de classification et les conditions d'étiquetage et d'emballage des préparations dangereuses et transposant la directive du 31 mai 1999 susvisée et au règlement du 16 décembre 2008 susvisé. 3. Sans préjudice de l'application des restrictions définies au premier alinéa du 2, les substances classées comme étant cancérogènes, mutagènes ou toxiques pour la reproduction (CMR) de catégorie 1A, 1B ou 2, conformément au règlement du 16 décembre 2008, ne sont pas utilisées dans les jouets et n'entrent pas dans la composition de jouets ou de pièces de jouets micro-structurellement distinctes. 4. Par dérogation au 3, des substances ou mélanges classés CMR peuvent être utilisés dans les jouets et entrer dans la composition de jouets ou de pièces de jouets micro-structurellement distinctes sous réserve que l'une des conditions suivantes soit remplie : a) Ces substances et mélanges sont présents à des concentrations individuelles égales ou inférieures à celles fixées par un arrêté du ministre chargé de l'industrie ; b) Ces substances et mélanges sont totalement inaccessibles aux enfants, y compris par inhalation, dès lors que les jouets sont utilisés dans les conditions prévues à l'article 3 ; c) Ces substances et mélanges sont autorisés pour une utilisation particulière par un arrêté du ministre chargé de l'industrie. 5. Les 3 et 4 ne s'appliquent pas au nickel contenu dans l'acier inoxydable. 6. Les 3 et 4 ne s'appliquent pas aux matériaux qui respectent les valeurs limites spécifiques pour les produits chimiques utilisés dans les jouets destinés à l'usage d'enfants de moins de trente-six mois ou dans d'autres jouets destinés à être mis en bouche, fixées par un arrêté du ministre chargé de l'industrie, ou, en l'absence de telles valeurs mais pas au-delà du 20 juillet 2017, aux matériaux couverts par les dispositions relatives aux matières entrant en contact avec les denrées alimentaires et respectant ces dispositions, définies dans le règlement du 27 octobre 2004 susvisé, ainsi que les mesures spécifiques afférentes pour certaines matières. 7. Sans préjudice de l'application des 3 et 4, l'utilisation des nitrosamines et des substances nitrosables est interdite dans les jouets destinés à des enfants de moins de trente-six mois et dans les autres jouets destinés à être mis en bouche, si la migration de ces substances est égale ou supérieure à 0,05 mg par kg pour les nitrosamines et à 1 mg par kg pour les substances nitrosables. 8. Les jouets cosmétiques, tels que les cosmétiques pour poupées, sont conformes aux exigences de composition et d'étiquetage énoncées dans la directive du 27 juillet 1976 susvisée. 9. Les conditions d'emploi des

substances parfumantes allergisantes sont définies dans un arrêté du ministre chargé de l'industrie. 10. Les limites de migration des éléments chimiques entrant dans la composition des jouets et de leurs composants sont fixées par un arrêté du ministre chargé de l'industrie.

IV. – Propriétés électriques

1. Les jouets et leurs pièces accessibles sont alimentés par une tension qui n'excède pas 24 volts en courant continu ou l'équivalent en courant alternatif. Les voltages internes n'excèdent pas 24 volts en courant continu ou l'équivalent en courant alternatif, à moins que le voltage et la combinaison de la tension et de l'intensité générées ne comportent aucun risque de choc électrique nuisible, même si le jouet est cassé. 2. Les pièces des jouets qui sont en contact ou susceptibles d'être en contact avec une source d'électricité risquant de provoquer un choc électrique ainsi que les câbles ou autres fils conducteurs par lesquels l'électricité est conduite à ces pièces sont efficacement isolés et mécaniquement protégés afin de prévenir le risque d'un tel choc. 3. Les jouets électriques sont conçus et fabriqués de manière à garantir que les températures maximales atteintes par toutes les surfaces directement accessibles ne causent pas de brûlures lors d'un contact. 4. Lors de pannes prévisibles, les jouets sont conçus pour prévenir les risques liés à l'électricité résultant d'une source d'énergie électrique. 5. Les jouets électriques assurent une protection adéquate contre les risques d'incendie. 6. Les jouets électriques sont conçus et fabriqués de telle sorte que les champs électriques, magnétiques et électromagnétiques et les autres radiations générées par le matériel soient limités à ce qui est nécessaire pour le fonctionnement du jouet. Ils fonctionnent à un niveau de sécurité conforme à l'état généralement reconnu de la technique, compte tenu des mesures en vigueur en la matière dans l'Union européenne.

24 février 2010 JOURNAL OFFICIEL DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE Texte 13 sur 120

. .

7. Les jouets dotés d'un système de commande électronique sont conçus et fabriqués de manière à fonctionner en toute sécurité, même en cas de dysfonctionnement ou de panne découlant d'une défaillance du système lui-même ou d'un facteur extérieur. 8. Les jouets sont conçus et fabriqués de manière à ne présenter aucun risque pour la santé et aucun risque de blessures aux yeux ou à la peau par des lasers, des diodes électroluminescentes ou tout autre type de radiation. 9. Le transformateur électrique pour jouets ne fait pas partie intégrante du jouet.

V. – Hygiène 1. Les jouets sont conçus et fabriqués de façon à satisfaire aux conditions d'hygiène et de propreté afin d'éviter les risques d'infection, de maladie et de contamination. 2. Les jouets destinés aux enfants de moins de trente-six mois sont conçus et fabriqués de manière à pouvoir être nettoyés. Les jouets en textile sont lavables, sauf s'ils contiennent un mécanisme susceptible d'être endommagé par le lavage à grande eau. Les jouets continuent de remplir les conditions de sécurité après le nettoyage, conformément aux dispositions du présent alinéa et aux consignes du fabricant.

VI. – Radioactivité Les jouets sont conformes à l'ensemble des dispositions applicables au titre du chapitre III du traité instituant la Communauté européenne de l'énergie atomique.

A N N E X E I I

MODÈLE DE DÉCLARATION « CE » DE CONFORMITÉ 1. No ... (identification unique du ou des jouets). 2. Nom et adresse du fabricant ou de son mandataire. 3. La présente déclaration de conformité est établie sous la seule responsabilité du fabricant. 4. Objet de la déclaration : ... (identification du jouet permettant sa traçabilité, accompagnée d'une image couleur suffisamment claire pour permettre

l'identification du jouet). 5. L'objet de la déclaration décrit ci-dessus est conforme à la directive no 2009/48/CE du 18 juin 2009 du Parlement européen et du Conseil relative à la sécurité des jouets (citer le cas échéant les autres directives pertinentes, par exemple les directives « compatibilité électromagnétique », « matériaux au contact des denrées alimentaires », avec leurs références). 6. Références des normes harmonisées pertinentes appliquées ou des spécifications par rapport auxquelles la conformité est déclarée : ... 7. Le cas échéant, l'organisme notifié (nom, numéro) a effectué (description de l'intervention) et a établi l'attestation : ... 8. Informations complémentaires : ... Signé par et au nom de : (Date et lieu d'établissement). (Nom, fonction) (signature).

A N N E X E I I I

DOCUMENTATION TECHNIQUE La documentation technique mentionnée à l'article 7 contient les éléments suivants, dans la mesure nécessaire à l'évaluation : a) Une description détaillée de la conception et de la fabrication, notamment une liste des composants et des matières utilisés dans les jouets ainsi que les fiches de données de sécurité relatives aux substances chimiques utilisées, à obtenir auprès des fournisseurs de substances chimiques ; b) La ou les évaluations de la sécurité effectuées en application du chapitre V ; c) Une description de la procédure suivie pour évaluer la conformité ; d) Une copie de la déclaration « CE » de conformité ; e) L'adresse des lieux de fabrication et d'entreposage ; f) Une copie des documents que le fabricant a communiqués à l'organisme notifié, si ce dernier intervient ; g) Les rapports d'essais et la description des moyens par lesquels le fabricant garantit la conformité de la production aux normes harmonisées, si le fabricant a suivi la procédure de contrôle interne de la fabrication mentionnée à l'article 8 ; h) Une copie de l'attestation de l'examen « CE de type », une description des moyens par lesquels le fabricant garantit la conformité de la production au type de produit décrit dans l'attestation ainsi qu'une copie des documents que le fabricant a communiqués à l'organisme notifié, si le fabricant a suivi les procédures d'examen « CE de type » et d'établissement de la déclaration de conformité au type mentionnées à l'article 9.

Annexe 3 : Liste de destinataires pour la communication

Export des personnes de la sélection '01/15 Le Polar d'après Le dernier roi de Brighton'

Généré par Augure RP, le 27 Janv 2015 à 15:09 par Sophie BES DE BERC

Contenant 36 Personnes

Nom	Prénom	Adresse de diffusion	Adresse de diffusion	Adresse de diffusion 2	Code Postal	Ville	Pays
BARBOUX	Agnès	ENFANT MAGAZINE	18 rue Barbès		92128	MONTROUGE CEDEX	
BATTIEUW	Luc	LIBBYLIT	246 bd E Bockstael		1020	Bruxelles	BELGIQUE
BELLIN	Stéphanie	SCIENCE & VIE DECOUVERTES	Imm Trait d'Union	8 rue F. Ory	92120	MONTROUGE	
BIGOT	Jean		45 r Fontaines		28300	SAINT-PREST	
BLAISE	François	OKAPI	18 rue Barbès		92128	MONTROUGE CEDEX	
BORGHINI	Vanessa	ISJM	St-Etienne, 4		1005	Lausanne	SUISSE
BOTTE	Raphaële	MON QUOTIDIEN	Play Bac Presse	14 bis r Minimes	75140	PARIS CEDEX 03	
CAVALIÉ	France	TELE 7 JOURS	Imm Europa	149 r A France	92534	LEVALLOIS PERRET CEDEX	
COGGIOLA	Evelyne	LOISIRS EDUCATION	21 r d'Artois		75008	PARIS	
COMBET	Claude	LIVRES HEBDO	35 r G de Tours		75006	PARIS	
CORGIBET	Véronique		6 allée Ifs		77600	BUSSY ST-GEORGES	
D'AUVIGNY	Séverine	UNCBPT	18 bis r Violet		75015	PARIS	
DE PARCEVAUX	Aude-Claire	CA M'INTERESSE	13 r H Barbusse		92624	GENNEVILLIERS	
DONIKIAN	Nathalie	S.L.P.J.	3 r F Debergue		93100	MONTREUIL	
DONVAL	Stéphanie	LE JOURNAL DE MICKEY	124 r Danton		92538	LEVALLOIS PERRET CEDEX	
EPENOUX	Bruno d'	TELE Z	10 av Messine		75008	PARIS	
FEBVRE	Sébastien		13 rue Gatines	Code 82A74	75020	Paris	

FLAMERION	Thomas	MYBOOX.FR	58 r J Bleuzen		92170	Vanves
GOULLIOUD	Caroline	FEMME ACTUELLE	13 r H Barbusse		92624	GENNEVILLIERS
HAMON	Clotilde	FAMILLE CHRETIENNE	EDIFA	15/27 r Moussorgski	75895	PARIS CEDEX 18
HOUYEL	Christine	ANIMATION & EDUCATION	40 Bd Mutuel		72000	Le Mans
ICHBIAH	Daniel	COMMENT ÇA MARCHE	Fleurus Presse	34 r du Sentier	75002	Paris
IVANOFF	Olivier	LES CAHIERS ANIMATION VACANCES	CEMEA	24 rue M Seguin	75883	PARIS CEDEX 18
JECKO	David	LE JOURNAL DE L'ANIMATION	10 av V Hugo		55800	REVIGNY SUR ORNAIN
KINER	Aline	Sciences et Avenir	33 r Vivienne		75002	PARIS
LAMARCHE	Léo		13 r R Venelle		10190	FONTVANNES
LORANT-JOLLY	Annick	REVUE DES LIVRES POUR ENFANTS	BNF - CNLJ	Quai F Mauriac	75706	PARIS CEDEX 13
MARIETTE	Sandrine	ELLE	149 r A France		92534	LEVALLOIS PERRET CEDEX
MARY	Emmanuelle	PLEINE VIE	8 rue F Ory		92543	MONTROUGE CEDEX
MILLE	Marieke	LECTURE JEUNE	190 r Fbg St-Denis		75010	PARIS
PARAGEAU	Perrine		13 rue Jonquoy	Code : 8619B	75014	Paris
PIC	Stéphanie	TELE POCHE	Imm Trait d'Union	8 rue F. Ory	92543	MONTROUGE CEDEX
PIERREY	Pascal	PICSOU MAGAZINE	124 rue Danton		92538	LEVALLOIS PERRET CEDEX
SALIN	Juliette	LE MONDE DES ADOS	Fleurus Presse	34 rue Sentier	75002	Paris
URVOY	Karine	TELE LOISIRS	13 r H Barbusse		92624	GENNEVILLIERS CEDEX
VIAU	Emmanuel	JE BOUQUINE	18 rue Barbès		92128	MONTROUGE CEDEX